P4507(d)

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

Seria teatru, muzică, cinematografie

TOMUL 39
1992

EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor șef : ION ZAMFIRESCU

Redactor șef adjunct : LUCIA-MONICA ALEXANDRESCU

Membri : LILIANA ALEXANDRESCU-PAVLOVICI (Amsterdam), GEORGE BANU (Paris), MANUELA CERNAT, OCTAVIAN LAZĂR COSMA, CLEMANSA LILIANA FIRCA, DANIELA GHEORGHE, STERE GULEA, GEORGE LITTERA, TITUS MOISESCU, FLORIAN POTRA, MARIN SORESCU, ION TOBOȘARU, MIRCEA VOICANA, ELENA ZOTTOVICEANU.

Secretar științific de redacție : DANIEL SUCEAVA

Secretar de redacție : DANIELA ARȚĂREANU

La revue STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI, seria TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE (REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART, série THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA) paraît une fois par an. Toute commande de l'étranger sera adressée à ORION SRL, Splaiul Independenței 202 A, București 6, România, P. O. Box 74 —19 București, Tx 11939 CBTxR. Fax (400) 424169. En Roumanie vous pouvez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență se vor trimite pe adresa : INSTITUTUL DE ISTORIA ARTEI „GEORGE OPRESCU", Calea Victoriei 196, București, R-71104, c.p. 22 —120, sectorul 1.

APARE O DATĂ PE AN

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Pr 507 (d)

STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI
SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE

Tomul 39 1992

SUMAR

110 ANI DE LA NAŞTEREA LUI GEORGE OPRESCU

MIRCEA VOICANA, Mărturii despre George Oprescu 3

INEDITE

ALFRED ALESSANDRESCU, Însemnări zilnice. Fragmente referitoare la George Enescu. I. (1912—1920). (Prefaţă, note şi comentarii de Lucia-Monica Alexandrescu) 9

STUDII

TITUS MOISESCU, Creaţia muzicală românească de tradiţie bizantină din secolele XV—XVI 31

DANIEL SUCEAVA, Cîteva *figurae simplices* în *Arta fugii* de J. S. Bach 51

GHEORGHE C. IONESCU, Macarie Ieromonahul, dascăl de psaltichie şi epistat al şcolilor de musichie din Ţara Românească 73

DANIELA GHEORGHE, Comedia românească în ultimele decenii (II) 85

CERCETĂRI

VASILE VASILE, Visarion Protopsaltul — reprezentant de seamă al Şcolii muzicale de la Neamţ 93

ANCA BIŢU SÂRGHIE, Veturia Ghibu, interpretă de lied 99

IOLANDA BERZUC, Prefigurarea artei interpretative a lui Emil Botta în articolele sale despre film 105

COMENTARII TEATROLOGICE: GEORGE BANU

Cele trei „etaje" ale memoriei teatrale (ION CAZABAN); *Dispariţia ca biografie* (GEORGE CHIRIŢĂ); *Teatrul din est sau dizidenţa camuflată* (DANIELA GHEORGHE); *Identitatea culturală a unui spaţiu teatral* (VALERIU MOISESCU) 111

NOTE DE LECTURĂ

O revistă în libertate (ION CAZABAN) 117

20.354
PDFA
39(d)/92
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

110 ANI DE LA NAȘTEREA LUI GEORGE OPRESCU

MĂRTURII DESPRE GEORGE OPRESCU*

de MIRCEA VOICANA

În 1969, la decesul profesorului academician George Oprescu, am scris îndurerat despre interesul pe care el, care era îndeobște cunoscut pe planul artelor plastice, îl vădise pentru problemele teatrului și muzicii, ca și pentru desfășurarea unor cercetări serioase în aceste direcții, în cadrul Institutului pe care îl concepuse și pe care îl conducea, cu autoritate și incontestabile rezultate, Institut pe care îl vedea și îl voia deopotrivă aplecat atît spre arte plastice cît și spre cele ale sunetelor și spectacolului, inclusiv spre coreografie sau cinematografie.

Despărțirea la 13 august 1969 de George Oprescu a lăsat un gol efectiv, real și grav în cultura românească de istoria artei ca și în mica societate închinată activităților de cercetare în domeniu, colectivitate pe care marele dispărut reușise să o adune în jurul său creînd Institutul de Istoria Artei al Academiei Române. Stingerea lui din viață nu era un eveniment cu totul neașteptat și totuși, față de vitalitatea sa remarcabilă, și vioiciunea de spirit de care încă dădea dovadă, ne-am fi putut gîndi că acest eveniment mai putea să întîrzie... mult și bine. Nu a fost să fie așa — și omul care fusese atît de hotărîtor pentru difuzarea largă a cunoștințelor de istoria artei ca și pentru constituirea Institutului Academiei și atît de definitoriu pentru profilarea și desfășurarea activității acestuia și-a părăsit ctitoria în regretul și durerea și îngrijorarea celor ce-i fuseseră apropiați colaboratori, dintre care atîția erau chiar foști studenți ai săi.

Nu erau mulți cei care, în acele momente, își dădeau suficient de bine seama de cît de mare era pierderea și cît de aproape și de strașnic examenul celor rămași. Cu tot efortul colaboratorilor direcți și cu toată evidenta lor situare tocmai pe necesitatea continuării operei întemeiate de profesor, așezarea lucrurilor și folosirea oamenilor s-a schimbat, bunele intenții n-au fost recunoscute și între clătinarea întocmirilor de stat cu privire la știință, la cercetare și învățămînt, pe de o parte, și ambițiile și poftele de acaparare, uzurpare, publicare și mărire ale unor veleitari ce-și făceau tocmai atunci, cu mare zgomot, ucenicia pe drumul parvenirii cu orice preț, pe de altă parte, lecția de viață și de înfăptuire rămasă de la George Oprescu a fost uitată, cum uitate s-au dovedit a fi fost și zbaterea sa permanentă pentru a asigura instituțiilor pe care le-a condus cadrul organizatoric de desfășurare a activității, precum și curajul de a-și spune și susține părerea, răspicat și ferm, acolo unde trebuia și cînd trebuia. Rezultatul concesiilor și compromisurilor, al verminei oportuniste și al subminării din toate direcțiile amintite, a fost aproape risipirea Institutului, salvat de o mînă de împătimiți ai exercițiului minții și de harnici cercetători care, sub conducerea de seriozitate și de bune intenții ce s-a cernut între timp, reiau o frumoasă și pe nedrept marginalizată strădanie de fundamentare în cercetare și de conștiință în cultură.

Aniversîndu-i nașterea astăzi, la 110 ani de la eveniment, cred că, în completarea celor ce scrisesem în 1969, ar fi cazul să adaug cîteva considerații și aspecte care, poate, atunci nu erau încă suficient cristalizate în conștiința urmașilor lui. Sînt, de fapt, amintiri referitoare nu la opera sa și la valoarea ei, și nici la genul de critică și la tipul de prezentare care îi erau proprii, ci la însăși persoana și personalitatea sa.

* Comunicare susținută la sesiunea „George Oprescu", organizată de Institutul de Istoria artei, la 24 decembrie 1991.

STUDII ȘI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 39, P. 3–8, BUCUREȘTI, 1992

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Reamintindu-ni-l în gîndurile noastre sau în convorbirile și impresiile schimbate cu colegii, ne apare astăzi din ce în ce mai clar faptul că alături de *formația* sa, integralistă și deplin structurată pe o dotare intelectuală remarcabilă, personalitatea lui Oprescu s-a caracterizat prin și s-a datorat foarte mult, dacă nu chiar precumpănitor, unei *discipline* ieșite din comun, o disciplină interioară și intrinsecă, organică, de felul celor dovedite, în aceste două veacuri ale poporului nostru, de atîtea și atîtea dintre elementele unei pături sociale nefavorizate, remarcate prin luptă din greu, în ochii potentaților, care au avut inteligența și inima să le ofere ajutorul, sprijinind astfel crearea unei intelectualități de mare calitate spirituală și de intensă voință, unui învățămînt de prim ordin și a unor înjghebări economice de deplină responsabilitate și eficacitate, toate laolaltă permițînd și în bună parte explicînd progresul rapid și incontestabil al acestei societăți.

Din acest punct de vedere, Oprescu a fost un exemplar tipic pentru ceea ce Soveja (Simion Mehedinți) a și teoretizat promovînd *Altă creștere : școala muncii*. Din același punct de vedere îmi explic de altfel și cît de impresionat îmi destăinuia Oprescu admirația și perfecta sa înțelegere pentru cele ce afirma George Enescu despre muncă și despre disciplina inerentă activităților intelectuale și artistice, drept cheie a obținerii adevăratelor realizări și în domeniul muzicii. Sub semnul acestei discipline, George Oprescu a respectat totdeauna un program foarte strict de viață și de activitate. Este elocventă pentru aceasta însăși prezența sa zilnică, la ore riguros exacte, în Institutul pe care îl conducea, sau prînzul pe care îl lua, totdeauna, de decenii, la profesorul Ionescu-Mihăești, care, ca director al Institutului Cantacuzino, locuia chiar la Institut, și de acolo drumul pe jos pe care îl străbătea zilnic de-a lungul splaiului Dîmboviței, apoi pe sub bolta castanilor bulevardului ce unește Podul Elefterie cu Palatul Cotroceni, pentru ca la jumătatea acestui bulevard, în același pas măsurat și niciodată grăbit dar nici lîncezind, să coteasă la stînga, pe strada Dr. Clunet, îndreptîndu-se spre propria-i locuință, situată la nr. 16, dincolo de vechea bisericuță sf. Elefterie și de strada cu același nume. Locuiam lîngă întretăierea bulevardului cu strada Dr. Clunet și așa se face că l-am cunoscut cu această regularitate de traseu și de orar încă înainte de a-i fi student ; eram prin clasa a V-a sau a VI-a de liceu cînd am remarcat acest profil accentuat acvilin și smocul de păr rebel la netezirea pieptenului, care îl caracteriza pe acest trecător despre care mi s-a explicat curînd că este celebrul profesor universitar George Oprescu, Directorul Muzeului Toma Stelian de pe șoseaua Kiseleff și secretar, ani de zile, al Comisiei de Cooperare Intelectuală de pe lîngă Liga Națiunilor — deci precursoarea organizației ce se numește astăzi UNESCO. N-am controlat niciodată dacă-mi pot potrivi ceasul după trecerea pe stradă a lui Oprescu, dar din cele de mai sus se poate înțelege de ce aflînd, tot pe atunci, de similarele precizii ale lui Kant, nu am fost nici pe departe atît de impresionat pe cît s-ar fi întîmplat, desigur, dacă nu aș fi cunoscut *de visu* cazul concetățeanului și profesorului nostru. Programul său zilnic — am aflat și constatat mai tîrziu — continua prin studiu și lectură, la masa sau în fotoliul său de lucru, pînă seara, și se transpunea apoi, cel puțin în anii din preajma războiului sau în timpul acestuia, în cronicile plastice pe care le publica constant în presa vremii, în cursuri și conferințe. Era o activitate intensă, uneori chiar febrilă, deși acest stil de lucru nu-i plăcea, preferindu-i modul ponderat și echilibrat. Totul se desfășura însă cu *seriozitate*, pe care o cerea și celor din jur dar pe care și-o impunea, în primul rînd sieși : Oprescu se lua totdeauna în serios ! Se adăuga de asemenea un acut simțămînt al *datoriei* — și aceasta nu era niciodată o vorbă goală. Era, desigur, datoria cetățenească și profesională — cea didactică, în primul rînd. Dar era mai presus de acestea și datoria morală, umană în general, care îl guverna și care-i măsura activitățile și demersurile. S-a considerat totdeauna îndatorat față de societate, față de prieteni, față de umanitate, față de cultură și, după cum mi-a precizat de două ori, față de „țara asta atît de bătută și atît de hulită... și atît de naivă în acceptările ei". Mi se pare și mie, acum, că este cazul să aduc o mărturie în legătură cu dezvăluirile autobiografice (la care nimeni nu se aștepta !) pe care le-a făcut cînd a fost sărbătorit în aula Academiei Române pentru împlinirea vîrstei de 90 de ani — în 1971. Cu acea ocazie, aducînd un omagiu cald și înduioșat mamei sale, care și-a consacrat întreaga viață creșterii și condițiilor activității lui, și-a condamnat cu vorbele cele mai aspre tatăl natural, care o părăsise necăsătorindu-se cu ea și refuzînd recunoașterea copilului. Judecata dură și implacabilă rostită atunci a derutat pe mulți confrați și audienți : au fost destui care au considerat că „așa ceva nu se face". Am îndrăznit, la cîtva timp, după aceea, să-l întreb pe profesor de ce a făcut-o, totuși, mai ales că-și publicase anterior memoriile și nu amintise de aceste întunecate premise ale vieții sale. „Era o datorie, era de

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

datoria mea să spun și să precizez acest lucru mai ales acum, la 90 de ani!" a fost răspunsul său, la care nu mai era nimic de ripostat și nimic de adăugat. Era vorba de *datorie*, și ea era un criteriu suprem, indiscutabil, cu toate rănirile, sfîșierile sau dezamăgirile de care putea fi însoțită o astfel de ieșire. Discutînd cazul Oprescu mai trebuie însă adusă în lumină și o altă trăsătură a sa, *stăruința*, precum și o caracteristică rezultantă în bună parte acesteia și anume *eficiența*. Intențiile sale, acțiunile pe care le întreprindea au fost (și în cazul său) de atîtea ori blocate, întîrziate, deturnate sau măcar ignorate. Dar profesorul „nu se lăsa", profesorul stăruia, revenea, căuta noi argumente, se documenta suplimentar și reapărea în luptă, pînă cînd (și cît!) reușea. Am fost de atîtea ori martor la luarea pe loc a unor hotărîri de a interveni într-un caz sau altul, fie telefonic, dar de atîtea ori deplasîndu-se *personal*, spre a rezolva cu mai multă siguranță și mai repede un demers care, la el, nu putea fi niciodată formal. Nu cred că pot fi acuzat de părtinire dacă afirm că s-a manifestat de foarte multe ori cu adevărat ca „omul potrivit la locul potrivit" sau „la momentul potrivit". Desigur, această eficiență se întemeia în mare parte pe atît de prețioasele sale relații personale — dar nu totdeauna și nici pe de-a-ntregul: de foarte multe ori în joc era nu „relația" ci *prestigiul* de care se bucura atît între confrați, cît și față de autorități. Îl considerau foarte mulți ca un dificil, cu care reușeai cu greu să te împaci fără tensiuni de o parte și de alta; dar îi recunoșteau cu toții trăinicia și claritatea convingerilor și faptul că erau curate și curat exprimate; nu încăpeau, în relațiile profesionale și administrative ale lui Oprescu sau cu Oprescu, dulcegării și obișnuita „diplomație", pe care o detesta, tot pe atîta pe cît detesta impostura și lenea, ori intervențiile și încercările de a-l influența. O bună parte din răcirea sau întreruperea relațiilor profesionale dintre Oprescu și unii colaboratori se explică tocmai prin această exigență. Despărțirea de unii colaboratori a avut loc cu regrete, vreau să cred reciproce; de alții, ea s-a produs, din partea lui Oprescu, cu satisfacția îndeplinirii unei datorii. Se știe că în unele cazuri, situația s-a mai complicat și agravat în urma constatării că cei în vină și-au făcut iluzia că se pot strecura recurgînd la mistificări și inducere în eroare, ceea ce a avut ca efect o iremediabilă deziluzie din partea profesorului și rapida întrerupere a oricărei colaborări. Pot adăuga de altfel că, procedînd astfel, cei în cauză s-au dovedit foarte slabi cunoscători ai personalității lui Oprescu, deși nu scăpau ocazia de a afișa bunele și strînsele lor relații cu profesorul căci au omis (aproape inexplicabil) ipoteza că acesta, atît de meticulos în ceea ce făcea, va avea grija sau curiozitatea să verifice ce i se prezenta, neîntîrziind să descopere impostura — cu atît mai mult că ea se încerca tocmai pe propriul său teren de activitate și competență!

Tocmai în legătură cu aceasta, aș vrea să subliniez că o trăsătură ce-l caracteriza chiar și în anii senectuții a fost preocuparea și chiar nevoia de *informație*, al cărei caracter obiectiv și veridic încerca mereu, pe măsura posibilităților, să-l sondeze și să-l ateste. Poate nu este lipsită de semnificație situația în care am fost implicat la un moment dat cu totul întîmplător. Într-una din vizitele pe care le făcea în secțiile Institutului ne-a găsit în același timp pe Ștefan Niculescu (pe atunci tînăr și viguros cercetător și compozitor, apreciat elogios de maestrul său, academicianul Mihail Jora, ca fiind, de departe, cel mai valoros discipol al său) și pe mine. În cadrul discuției ce s-a înfiripat pe probleme de cercetare, dar mai cu seamă de viață muzicală, Niculescu s-a referit, adecvat, la Messiaen — de care Oprescu părea să nu fi auzit (ceea ce nici nu era de mirare față de dificultățile de informare ale vremii), deoarece i-a cerut imediat cîteva amănunte servite prompt și foarte succint de tînărul nostru coleg care nu-și ascundea admirația pentru marele compozitor pomenit. Simțindu-se insuficient informat, Oprescu a trecut la alte subiecte, a mai vizitat una sau două din secțiile Institutului, dar la plecarea sa din sediul acestuia, m-a chemat și mi-a cerut să-i indic exact cum se ortografiază numele compozitorului despre care fusese vorba (ceea ce am făcut imediat), dar și să încerc să-i procur bibliografie asupra lui și, dacă se poate, chiar înregistrări cu muzica acestuia, pe care, față de elogiile aduse de Ștefan Niculescu, vroia s-o asculte. S-a putut, într-adevăr, să obțin mai ușor cîteva înregistrări pe bandă magnetică (bibliografie, mai puțin) și aceasta în cadrul sprijinului pe care, la rîndul meu, l-am cerut acolo unde eu însumi avusesem primele contacte cu creația lui Olivier Messiaen, adică la fonoteca și discoteca pe care și-o alcătuise amicul și fostul meu coleg de Editură, doctorul Vladimir Miron. Așa se face că, la puțin timp după ce primisem însărcinarea, i-am înmînat profesorului George Oprescu 4 benzi de magnetofon ce conțineau printre altele înregistrări Messiaen. Le-a primit cu interes; nu știu unde le-a ascultat, dar bănuiesc că la profesorul Ionescu-Mihăești sau în cercul acestuia, ori al soților Sturdza, medici

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

melomani care lucrau tot la Institutul Cantacuzino. În orice caz, după aproximativ 2 săptămîni, mi-a restituit benzile împrumutate și, cu aceeași francheţe pe care o manifesta de atîtea ori, mi-a spus, în esenţă, că „i-au prins bine", că este „destul de interesant", că i se pare că „nu este chiar o muzică dezagregantă ca atîtea altele pe care le proclamă noile tendinţe" din domeniu și, după o serie de consideraţii mai generale, că „rămîne să vedem mai departe, cît vor dura și cum se vor soluţiona atîtea frămîntări, încă insuficient de cristalizate, din lumea artelor". Dar la despărţire a ţinut să revie la compozitorul care a declanșat aceste considerente și mi-a precizat că „Messiaen este de luat aminte"; pentru ca, în momentul cînd părăseam biroul său, cu braţele încărcate cu benzile și textele ce mi le restituise, să mai adauge, cu vădită subliniere semnificativă: „deși fără îndoială că nici el nu se poate compara, nici noi nu îl putem considera ca un Messia" — profesorul lăsînd să se înţeleagă că era convins că numele în cauză era un pseudonim afișat ca un program și un stindard. Rămîne de reţinut din cele relatate grija pentru completarea informaţiei, atît a celei livrești cît și a celei sonore, precum și tendinţa de a înscrie orice nou fenomen cu care venea în contact într-un anume sistem, desigur propriu, de valori care-i configurau tabloul lumii de idei, concepte, preferinţe, adeziuni sau rezerve ce făceau din viaţa sa spirituală un complex în permanentă restructurare și reevaluare.

În această ordine de idei mă simt dator să pun alături și o altă zonă a reacţiei sale la *noul* ivit prin informaţia ce survine sau prin reevaluarea parametrilor ei preexistenţi. Astfel, nu o singură dată am putut înregistra capacitatea lui Oprescu de a reveni asupra unor judecăţi sau poziţii anterioare, tocmai el, despre care mulţi, într-o apreciere pripită, afirmau că este un fixist, un încăpăţînat în ideile pe care apucase să și le formeze. De fapt, această capacitate de revenire și amendare era însă în deplină corespondenţă, pe de o parte, cu caracterul personal-impresionist al sistemului său critic, iar pe de altă parte cu tendinţa sa, aproape irepresibilă, de a evalua, clasifica și cataloga pe loc orice fenomen și informaţie cu care venea în contact. Capacitatea reveniri asupra primelor sau numai anterioarelor impresii devenea astfel un corelativ necesar și un corectiv bine venit la ceea ce altfel putea fi considerată o impulsivitate mult prea marcată. Or, aceasta ar fi venit în contradicţie cu seriozitatea despre care aminteam, pe care ar fi anulat-o, în favoarea unei facile acuităţi cu privire la spectaculozitatea căreia îi era cu totul și cu totul indiferent.

Ca un caz de acest fel citez, de pildă, divergenţa în care ne-am găsit în momentul în care, în cadrul unei sesiuni de comunicări ştiinţifice a Institutului, am încercat să mă ocup de așa-zisa categorie a artei de amatori (în muzică, în teatru și mai puţin în film), pledînd pentru o altă înţelegere a noţiunii de „amatori" și de „melomani" decît aceea ce se practica în mijloacele de masă și care s-a manifestat în curînd în așa-numita mișcare „Cîntarea României". Dimpotrivă, militam în comunicarea mea pentru virtuţile pozitive ale chemării spre artă a neprofesioniștilor (sau încă neprofesioniștilor) și dădeam exemple și din sfera creaţiei și din cea a interpretării (Edgar Istraty, Nicolae Secăreanu sau George Vraca — ori Elena Cernei, Ludovic Spiess, Eduard Tumageanian etc.). Nu știam că tocmai în acele zile Oprescu fusese indignat de ororile expuse într-o oarecare expoziţie de pictori amatori și intenţiona un protest faţă de acestea. Comunicarea mea era penultima din program, dar abia o rostisem și Oprescu, care nu era de faţă, a și fost anunţat de „năzbîtia" mea și a și revenit în sală, spre a condamna fără cruţare tot ce provine de la așa-zișii amatori „și pe susţinătorii lor". Am îndrăznit să ripostez și am rugat ca, în cazul celor ce afirmasem, să ia în prealabil cunoștinţă de textul meu, exact în forma pe care o prezentasem. Oarecum bombănind, profesorul a acceptat — și am avut bucuria de a fi chemat, după trei zile, în biroul său, spre a primi felicitări, care anulau, dar într-un cadru mult mai intim, anterioara punere la zid publică. Să mai menţionez că unele elemente „colegiale" au avut grijă ca totuși textul meu să nu vadă lumina tiparului ? !

Pentru că m-am referit ceva mai sus la audierea unor înregistrări, menţionez că Oprescu era adeptul deplin al muzicii vii, ascultată sau măcar transmisă „în direct", pe care o punea mai presus de orice imprimare sau înregistrare, chiar dacă acestea ar fi fost perfecte nu doar din punct de vedere tehnic, dar și artistic. Din acest motiv, își exprima o mare satisfacţie în legătură cu coincidenţa părerilor sale cu cele exprimate de Enescu asupra aceleași probleme. Am asistat la discuţii memorabile pe care le-a purtat cu Mihail Jora în acest sens. Este cazul să reamintesc foarte bunele relaţii dintre cei doi academicieni, care se stimau, se recunoșteau și se sprijineau reciproc — și din înţelegerea cărora a rezultat și impulsul pentru începerea cercetărilor sistematice asupra lui

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Enescu, cercetări ce au avut ca prim rezultat volumul *George Enescu*, apărut (la 10 ani de la moartea maestrului) sub îngrijirea lui Jora și Oprescu și sub coordonarea mea, volum premiat de Academia Română și urmat apoi, peste cîțiva ani, de marea monografie ce a fost distinsă cu premiul Academiei franceze de arte frumoase (Académie des Beaux-Arts) din Paris și al Uniunii Compozitorilor. Sînt înclinat să dezvălui aci faptul că Oprescu mi-a declarat la un moment dat, tocmai în timpul acestei colaborări pentru volumul menționat, că-l apreciază pe Jora fără rezerve, „mai ales fără rezervele pe care instinctiv le am față de unii *boieri*, Jora fiind o excepție fericită atît ca sensibilitate, cît și prin comportarea sa în raporturile cu noi, cei născuți fără predecesori iluștri". Am înregistrat atunci această mărturisire, dar adevăratul sens al ultimei propoziții cred că l-am înțeles abia după precizările autobiografice pe care le-a făcut la mai sus-pomenita aniversare de 90 de ani.

Și pentru că am atins zona relațiilor cu colegul său, academicianul Mihail Jora, cred că este acum cazul să-mi spun părerea și cu privire la relațiile cu colegul său universitar I. D. Ștefănescu. Mulți, prea mulți ani, s-a încetățenit un fel de legendă a unor rivalități și incompatibilități între cei doi profesori de Istoria artei ai Universității din București. Asemănări, dar mai cu seamă deosebiri, se puteau găsi ușor între cei doi. Începuseră amîndoi ca profesori de limba și literatura franceză. Înregistraseră amîndoi certe succese peste hotare, Oprescu în planul diplomatic-cultural, Ștefănescu în cel al cercetării și învățămîntului bizantinisticii; se adaptaseră amîndoi cerințelor și stadiului în care se găsea învățămîntul de istoria artei de la noi, unul (Oprescu) ca receptor livresc și totodată constant colecționar, manifestîndu-se în plan didactic mai cu seamă ca sintetizator și diseminator al cunoștințelor și tezelor fixate în domeniu pe plan general-european, celălalt (Ștefănescu) ca profesor-cercetător, luptînd pentru deschiderea unor noi orizonturi de cunoaștere și înțelegere a artei prin contactul direct cu opera și prin încadrarea ei într-o evoluție a lumii specifice din care însăși spiritualitatea românească face parte. Metodica le era diferită, obiectul disciplinelor respective era și el destul de clar diferențiat, studenții aveau beneficiul alegerii între cele două catedre sau a frecventării în paralel a ambelor cursuri, fără ca vreunul din titularii lor să aibă de ce se plîngă. Însuși faptul în sine al dublării catedrelor se petrecuse nu prin vreo rivalitate sau „lucrătură", ci prin integrarea firească a profesorilor universităților din teritoriile răpite la universitățile rămase în țara, restrînsă ea însăși la cît mai rămăsese ca urmare a sfîrtecării din 1940. Fenomenul nu era propriu Istoriei artei, el se petrecuse de pildă, și la Istoria universală și la Istoria românilor sau la Istoria antică, la Filosofie și logică, la Pedagogie, sau la disciplinele teologice. De altfel, cei doi profesori se stimau reciproc și colaborau ca doi gentlemeni. Nu tot pe atîta se simțeau degajați de gînduri ascunse unii dintre colaboratori sau din cei ce tindeau să le devină colaboratori — și mai cu seamă cînd fiecare dintre profesori nu-și reținea spiritul critic și binecunoscuta lor ironie față de lipsurile precise și exact personale ale acestor „interpuși", iar nu față de faptul că unul sau altul provenea dintre ciracii colegului de catedră. Buna lor colaborare reciprocă și spiritul de într-ajutorare a fost, de altfel, încă în acele timpuri, exprimat clar de fiecare dintre cei doi protagoniști care au dovedit-o și prin fapte, întemeind laolaltă publicația științifică a celor două seminarii de istoria artei reunite: în acest fel a luat naștere *Analecta*, cu un aport masiv în sumarul primelor numere al studenților lui George Oprescu (mult mai numeroși și beneficiind de o tradiție mai îndelungată), dar cu strădania organizatorică, tipografică și chiar financiară a lui Ștefănescu personal, capitolul redacțional revenind tot pe atîta ambelor seminarii.

Dacă, deci, în anii războiului și imediat după aceșta între cei doi profesori nu au existat și nu aveau de ce să existe rivalități, situația dintre ei se diferențiază cînd, o dată cu reforma învățămîntului, Ștefănescu este pensionat cu o pensie de mizerie în timp ce Oprescu, menținut, este academician, director de muzeu și apoi director de Institut. Sigur că pe această diferențiere se puteau broda scenarii și presupuneri de intenții. Pot să precizez, ca unul dintre apropiații lui I. D. Ștefănescu și situat destul de aproape și față de Oprescu, că asemenea lucruri nu au existat în realitate, ci au izvorît numai din imaginația nesănătoasă a aceloraşi factori de mîna a doua. Ceea ce se abătuse asupra lui Ștefănescu nu se datora lui Oprescu, iar acesta, cu toate onorurile sau funcțiile sale, nu avea cum să corecteze sau să modifice situația lui Ștefănescu, care știa aceasta și nu i-a reproșat niciodată lui Oprescu ceva. Dimpotrivă, și nu direct și personal în legătură cu Ștefănescu, acolo unde Oprescu a putut face ceva pentru ceea ce a însemnat Școala lui Ștefănescu a făcut-o, ajutînd și promovînd chiar, fără nici o discriminare, pe cei ce fuseseră clar recunoscuți ca „ștefăneștieni":

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

pe Corina Nicolescu și pe Paul Petrescu, pe Paul Stahl sau pe Mircea Voicana. Iar noi am considerat totdeauna pozitiv această atitudine a lui Oprescu, care dovedea — prin fapte — că între el și Ștefănescu sau elevii direcți ai acestuia nu încăpeau nici un fel de resentimente și țărmuriri.

Am avut o mare bucurie cînd am aflat că printre obiectele cu care înzestrase Muzeul de artă al Academiei Române („muzăul mieu", cum obișnuia să spună) își află locul și un clavicord sau o spinetă — piesă muzeistică pe care totuși nici nu am apucat să o analizez mai îndeaproape, nici nu i-am auzit vreodată sunetul. Găsesc însă că a-și completa colecția de artă cu un astfel de instrument muzical de epocă a fost un gest frumos și cu înaltă semnificație pentru interesul ce-l dovedea muzicii, cu atît mai mult cu cît și-ar fi putut economisi o asemenea cheltuială care nu se situa direct în satisfacerea obiectului strict al activității instituției muzeale ce o crease.

Este și acesta un amănunt care aduce lumină în configurarea genului său propriu de a fi strîngător, ca să nu spunem chiar zgîrcit — însă nu ca un scop în sine ci pentru a face posibile anumite acumulări de valori pe care le considera cu mult prioritare utilizărilor curente ale banului. Nu se poate nega la el o înclinare definitorie spre avariție și gestiunea cea mai strînsă a averii. Era conștient că lumea îl socotea un zgîrcit, dar am rămas perplex cînd, în nu-mi mai amintesc ce context, a abordat el însuși cu mine acest subiect spunîndu-mi că nu pune nici un preț pe vorbele care-l condamnă pentru aceasta, „pentru că numai așa, punînd leu lîngă leu și ban lîngă ban, am putut să mă instruiesc, să învăț și să strîng colecțiile pe care le las pentru folos obștesc". Și, cu drept cuvînt, ne putem oricînd întreba dacă în parte nu a avut dreptate. Situînd colecționarea ca scop imediat sau final al gestului de zgîrcenie, îi îndulcește acestuia asperitățile și chiar dacă nu ni-l explică sau nu ni-l scuză întru totul, ni-l prezintă în orice caz mai uman și mai tolerabil.

Marcat de vocația ctitoririi — și am amintit aci măcar muzeele, catedra și seminarul, Institutul, *Analecta* și revistele Institutului (*Studii și Cercetări de Istoria artei* și *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, fiecare cu cîte două serii, una pentru artele plastice, alta pentru teatru, muzică și cinematografie) Oprescu și realizările sale s-au înscris în istoria culturii și cercetării românești. Mi se pare, în aceste împrejurări, că este deosebit de binevenită propunerea pe care o face conducerea Institutului de Istoria Artei ca la împlinirea a 110 ani de la nașterea celui ce a gîndit, a întemeiat și organizat Institutul, acestuia să i se confere numele lui George Oprescu. Ar fi un act de mare dreptate pentru ctitor și de mare îndemn și deosebită mîndrie pentru cei ce se străduiesc astăzi pe căile ce acesta le-a deschis.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

INEDITE

ÎNSEMNĂRI ZILNICE. FRAGMENTE REFERITOARE LA GEORGE ENESCU

I (1912—1920)

de ALFRED ALESSANDRESCU

PREFAȚĂ

Cu mai bine de trei decenii în urmă, Sectorul de istoria muzicii al Institutului de istoria artei începuse să colecționeze, sistematic, documente și informații în vederea scrierii și editării unei ample monografii despre George Enescu, lucru care s-a și înfăptuit în anul 1971; anterior monografiei, în anul 1964, Institutul tipărise un volum de documente. În această colecție, revizuită de curînd, am găsit o mapă purtînd titlul „Însemnările zilnice ale lui Alfred Alessandrescu. Extrase privitoare la George Enescu"; mapa conținea un text dactilografiat în două exemplare, cu cîteva corecturi în care am recunoscut scrisul lui Nicolae Missir, fost membru al Institutului, un pasionat cercetător al bibliotecilor și arhivelor publice sau particulare, un coleg cu vocația documentării: între temele care-l interesau, biografia lui Enescu îi era cea mai dragă. Deoarece foștii colegi — autori ai monografiei *George Enescu* — nu-și mai amintesc de acest text, e posibil ca el să fi fost întocmit și folosit, parțial, de Nicolae Missir la documentarea celor două lucrări la care a fost co-autor și să fi intrat ulterior în arhivă, prin donația familiei lui Nicolae Missir către Institutul de istoria artei. Negăsindu-l nicăieri tipărit, am apelat, pentru lămuriri la D^na^ Ileana Rațiu (editoarea volumului Alfred Alessandrescu, *Scrieri alese*, București, 1977), prin amabilitatea căreia am fost invitată acasă la Dan Emilia Guțianu, soția lui Alfred Alessandrescu. Cu eleganță și cu o încredere absolută, mi-au fost încredințate o seamă de manuscrise-bijuterii, agendele și carnetele * cu însemnări zilnice ale lui Alfred Alessandrescu. Îi sunt recunoscătoare muzicienei Emilia Guțianu pentru acest gest; nimic mai de preț nu putea fi decît înlesnirea către documentul autentic; aveam în față nu un text improbabil, ci manuscrisul unui „Jurnal" al unui muzician de marcă, de mare rafinament și competență, consemnarea unor fapte muzicale care vor trebui să intre cît de curînd în circuitul muzicologic. O monografie *Alfred Alessandrescu* a fost scrisă, în anul 1962, de Dl Vasile Tomescu; de atunci au trecut trei decenii, iar „Însemnările" lui Alfred Alessandrescu reprezintă mult mai mult decît istorisirea propriei biografii.

Alfred Alessandrescu a început să-și facă notațiile începînd cu anul 1912, deci pe cînd avea vîrsta de 19 ani, continuîndu-le — poate numai din îmboldul interior al firii sale ordonate, și nu neapărat destinate posterității — pînă aproape de sfîrșitul vieții. Acest jurnal va fi transcris integral, în timp, transcrierea însumînd cîteva sute de pagini. Scrisul, citeț de altfel, este extrem de mărunt, cu nenumărate prescurtări, presărat cu porecle, cu detalii dintre cele mai diverse care, toate, trebuie verificate. Pentru a nu întîrzia

* Însemnările lui Alfred Alessandrescu sunt notate, în cea mai mare parte, pe agende de format mic; nu lipsește decît agenda anului 1913. În perioada 1915—1920 (cu excepția unei agende din anul 1916) însemnările sunt făcute pe carnețele miniaturale sau pe foi volante împăturite și tăiate pe formatul unei agende de buzunar.

STUDII ȘI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 39, P. 9—29, BUCUREȘTI, 1992

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

lectura unor valoroase mărturii de viață muzicală desfășurate pe parcursul a aproape cinci decenii (1912 — 1958), am gîndit că, pentru început, ar fi utilă publicarea, în două numere de revistă, a fragmentelor referitoare la George Enescu, așa cum mi-a sugerat titlul dactilogramei întocmite — după cum am dedus — de Nicolae Missir. În redacția sa, textul extras nu este întru totul fidel originalului, unele momente legate de Enescu lipsind, alteori apărînd adaosuri sau comentarii pe care Alfred Alessandrescu nu le-a făcut dar, care, poate au fost discutate împreună, Missir fiind prieten cu familia Alessandrescu. Consider aceste îndepărtări de la manuscris ca un plus de documentare, deoarece Nicolae Missir era, după cum ni-l aducem aminte toți cei ce l-am cunoscut, un „depozit" de informații exacte.

Fig. 1 George Enescu și Alfred Alessandrescu în fața Radiodifuziunii Române în 1935.

În totalitate, însemnările — datate pe stil vechi și pe stil nou, cu precizarea orelor —, ca mărturii directe, alcătuiesc, în primul rînd, o poveste adevărată spusă zilnic despre muzică și despre muzicieni-eroi implicați în desfășurarea evenimentelor; „povestea" fiind riguros notată, datele prezentate pot constitui un control al multor referințe difuzate de literatura muzicologică. Se poate presupune că erori în înregistrarea întîmplărilor zilnice nu pot exista, Alfred Alessandrescu notînd, cu meticulozitate, chiar starea vremii, pînă și prețurile alimentelor (în perioadele de criză). Sigur, aceste însemnări vor lămuri multe necunoscute, dar vor adăuga elemente noi însăși vieții culturale românești în care muzicianul era implicat, nu numai prin practicarea meseriei sale, ci și printr-un înalt simț civic; după cum apar relatate aci, multe momente sunt o pildă de devoțiune a muzicienilor români pentru progresul artei pe aceste meleaguri.

Decizia de a publica din totalul de manuscrise numai fragmentele referitoare la George Enescu are și o finalitate imediată, întrucît ele îmbogățesc cronologia Enescu cu date inedite. În cadrul acestora, trebuie făcută diferențierea dintre manifestările publice și cele particulare. Față de cronologia editată în volumul de documente amintit, „Însemnările" lui Alfred Alessandrescu adaugă pentru perioada 1914—1920

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

13 concerte publice inedite și 6 corecturi. Pe lîngă acestea, toate apariţiile lui Enescu în afara vieţii publice notate de Alfred Alessandrescu pot fi considerate, la fel, ca date inedite. Prezenţa lui Enescu în saloanele epocii, în casele muzicienilor sau ale oamenilor de cultură-amatori de muzică, de fapt în faţa unui grup restrins al societăţii româneşti care putea influenţa mult viaţa culturală, impunea un repertoriu mai puţin sau deloc cunoscut publicului românesc. Astfel că, în aceste împrejurări a putut fi ascultată muzica lui Wagner, muzică franceză modernă sau muzică rusă, un foarte variat repertoriu de muzică de cameră.

Deși cunoscută, biografia lui George Enescu condensată în relatările lui Alfred Alessandrescu impresionează fără rezerve; aspecte bine ştiute precum, de pildă, vastitatea repertoriului pe care Enescu l-a interpretat sau extraordinara sa muncă depusă întru finalizarea actului muzical se conturează cu un plus de autenticitate, de farmec și firesc, graţie tonului personal, prin excelenţă spontan și sincer, al preţioaselor relatări.

LUCIA-MONICA ALEXANDRESCU

1912

— **21 febr./5 mar.** [Bucureşti]. Concert Enescu [1].

— **27 febr./11 mar.** Premiera *Hamlet*. În sală, Enescu.

1913 [2]

— **sept.** Merg cu tata la Sinaia, să fiu prezentat lui Enescu. Stăm în gazdă la mânăstire. Enescu ne primeşte la castelul Peleş, unde lucrează la *Simfonia a II-a*. Pe pian stă *Simfonia domestică* de Richard Strauss, pe care Enescu o apreciază în cel mai înalt grad ca construcţie. Îi cînt *Didona* [3]. La un moment dat, Carmen Sylva deschide uşa şi se uită. Enescu face o plecăciune şi schimbă cîteva cuvinte. În după amiaza aceleiaşi zile, audiţie la Palat, în sala de muzică. Eu cînt la pian *Didona*, Enescu ajutîndu-mă la başi. El mă laudă şi mă recomandă Majestăţii Sale. În cîtva timp, Palatul îmi instituie o bursă de 150 lei pe lună, pentru a merge la Paris.

— **18/31 oct.** Plec la Paris... Cu violoncelistul [?] Ghenovici, mergem cu recomandaţia lui Enescu la André Gédalge şi-i arătăm compoziţiile noastre. Gédalge, după ce le examinează, ne dă un bilet cu care ne recomandă lui Paul Vidal, menţionînd: „dont un est plus intéressant". Vidal mă primeşte în clasa lui, unde se face mai ales contrapunct, fugă...

1914

— **16/29 ian.** [Paris]. Seara, concert Enescu [în sala Gaveau]. Adevărat triumf. 3 suplimente.

— **13/26 mar.** Dim. la Enescu. Îmi dă rendez-vous pentru a doua zi.

— **14/27 mar.** La 5 [p.m.] la Enescu. Îmi cîntă sonata [4] admirabil. Îmi împrumută *Parsifal*.

— **23 mar./5 apr.** Concert Monteaux. Enescu cîntă *Concert* [de] Mozart [Sala Casino de Paris]. [Apoi] *Tragédie de Salomé* [de Florent Schmitt]. *Sacre du printemps* de Stravinsky. Aplauze, fluiere, huiduieli. Autorul fuge în stradă. Lumea îl aclamă.

[1] Pentru a nu încărca notele de subsol cu informaţii uşor de găsit, amintim că datele cu privire la concertele Enescu (program şi interpreţi) sînt cuprinse în cronologia întocmită de Nicolae Missir şi Mircea Voicana („Viaţa şi activitatea lui George Enescu. Menţiuni cronologice") pentru vol. *George Enescu*, Bucureşti, 1961, editat de Institutul de istoria artei, sub auspiciile Academiei Române. Datele concertelor dirijate de Dimitrie Dinicu, în care Enescu apărea ca solist, sînt cuprinse şi în vol. Viorel Cosma, *Filarmonica „George Enescu" din Bucureşti (1868—1968)*, Bucureşti, 1968. Pentru concertele de la Iaşi din perioada 1915—1918 sînt preţioase amănuntele oferite de vol. Eduard Caudella, *Cronici din trecut*. Ed. îngrijită şi prefaţată de Ianca Staicovici, Bucureşti, 1975. Aici nu vom marca decît informaţiile inedite aduse de însemnările lui Alfred Alessandrescu, informaţii care completează sau corectează, uneori, cronologia existentă. De asemenea, am limitat trimiterile la zona muzicologici.

[2] Singura agendă care lipseşte este cea a anului 1913. Aici am transcris textul extras şi redactat de Nicolae Missir.

[3] *Didona*, poem simfonic de Alfred Alessandrescu, compus în anul 1911, inspirat de *Eneida* lui Virgiliu. (Premiul I [1] onorific „George Enescu" în 1913).

[4] *Sonate pour piano et violon* de Alfred Alessandrescu, manuscris din 1914. Ca şi Enescu, Alessandrescu a trecut în titlu întîi pianul, apoi vioara.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

— **6/19 apr.** Dim. la Biserică [Paştele ortodox]. P.m. la Monteux dirijează Enescu. Succes [5].

— **10/23 apr.** Seara, Concert Szanto[6]: muzică modernă. Se aflau: Enescu, Ravel, Schmitt...

— **13/26 apr.** La Monteux: [se repetă] concertul Stravinsky. Enescu în lojă. Succes.

— **21 apr./4 mai.** Dim. la Enescu. Îi aduc *Parsifal* şi-i cer *Ariana* [de Richard Strauss] şi *Walkyrie*. Ia dejunul în faţa mea. E foarte drăguţ, îmi dă bilet de concert. Îi arăt şi o melodie.

Fig. 2 Coperta interioară şi pagina de titlu a agendei din anul 1914 cu însemnările lui Alfred Alessandrescu.

— **27 apr./10 mai.** Concert Enesco.

— **5/18 mai.** Seara Concert Enescu—Szanto. Succes triumfal.

— **21 mai/3 iun.** Seara [...] la *Pelléas et Mélisande* (Opéra—Comique). Recunosc pe Enescu, Fl. Schmitt, D'Annunzio...

— **27 iul./9 aug.** Dim. la Enescu. Mă roagă să vin a doua zi.

— **28 iul./10 aug.** Dim. la Enescu. Îi arăt melodiile. Îmi semnează c.p.

— **6/19 aug.** P.m. la Legaţie, ne dă bilet de plecare cu pachebotul Karnak. Îmi fac bagajul [...]. Apoi la Gare de Lyon.

— **12/25 oct.** [Bucureşti]. Dim. la Enescu, care lucrează la *Symphonie* [*a II-a, în la major, op. 17*].

— **16/29 nov.** Dim. la Enescu; nu e acasă.

— **23 nov./6 dec.** Dim. la Enescu, îi arăt *Actéon*[7]. E foarte încîntat. P.m. Symfonie.[8] Schumann [*Simfonia I*], Grétry, [*L'èpreuve villageoise*, S. Saëns, *Le rouet d'*] *Omphale*, Sibelius, *Valse triste*. La ieşire vorbesc cu Lucia Berceanu, Enescu etc.

[5] În vol. *George Enescu* (p. 170), în zilele de 5 şi 19 apr. 1914 figurează un singur program de concert, în reluare; dar sunt două concerte diferite: la 5 apr. Enescu este solist (Mozart) iar la 19 apr. dirijor (Borodin, Roger-Ducasse, Enescu).

[6] Théodore (Tivadar) Szanto (1877—1934), pianist şi compozitor ungur.

[7] *Acteon*, poem simfonic de A. Alessandrescu, scris în 1915, premiul I „George Enescu" în 1916, editat la Bucureşti în 1956.

[8] Concert dirijat de D. Dinicu.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

— **7/20 dec.** [...] Apoi la „Amiciția"[9] repetiție cor cu Enescu p[entru] *Simf*[*onia a*] *9-a* [de Beethoven][10]. Eu țin pianul.

— **8/21 dec.** Seara Concert Enescu. Eu îl iau pe Enescu de la Hotel; de aici, cu dl. Cohen[11] la Ateneu. Stau pe scenă. Succes imens.

— **9/22 dec.** Dim. la „Amiciția" repetiție cu orchestra. Enescu. *Simfonia 9.*

— **10/23 dec.** P.m. repetiție cu Enescu. *Shéhérazade* [de Rimsky-Korsakov]. Apoi cumpăr *Simf*[*onia*] *9.* Mă întorc la „Amiciția", repetiție cor. Cunosc pe Vrăbiescu[12] și Folescu[13]. Eu cînt la pian.

— **11/24 dec.** Dim. la [D.G.] Kiriac acasă. Repet cu Vrăbiescu și d-ra Georgescu[14].

— **12/25 dec.** Dim. la Enescu acasă. Repetiție cu Vrăbiescu, Folescu, Mme Drăgulinescu[15] [...]. La Ateneu, repetiție cu orch[estră] și cor.

— **13/26 dec.** Repetiție generală. Lume f[oarte] multă. Stau cu [Alfonso] Castaldi.

— **14/27 dec.** P.m. dorm; nu mă duc la Simf[onic] Enescu, neavînd bilet. La 5, la Ateneu, la sfîrșit.

— **16/29 dec.** Dim. la repet[iție] Simf[onic] Enescu. *Capulet* [de Berlioz] și *Fêtes* [de] Debussy.

— **17/30 dec.** P.m. repetiție Enescu. Se repetă *Die Königin Mab* [de] Berlioz, *Nuages* [de] Debussy. Fac cunoștință cu Dl. [Emanoil] Ciomac, [Mihail] Jora.

— **18/31 dec.** Dim. repetiție Enescu. Se face *Tristesse de Roméo* [de Berlioz], apoi tot programul.

1915

— **19 dec. 1914/1 ian. 1915.** Répétition Enesco. Beaucoup de monde.

— **21 dec. 1914/3 ian.** P.m. à l'Athénée: Concert Enesco. Debussy [*Nocturnes*] a peu de succès.

— **26 dec. 1914/8 ian.** Le matin [...], rép[étition] Enesco.

— **28 dec. 1914/10 ian.** P.m. Concert simfonic cu concursul lui Enescu: Chausson [*Poemul*], Beethoven — *Concerto* [*pentru vioară*].

— **18/31 ian.** La Concert[16]. *Leonore* [de] Duparc, Tchaikowsky, *Simf*[*onia în*] *e moll*, *Suite* [de] Debussy, *Tristan*. Mă așed lîngă Enescu în stal și discutăm.

— **22 ian./4 febr.** P.m. la 3 iau pe Enescu de acasă la Concert. Succes imens. Fac cunoștință cu Cella Delavrancea[17], care cîntă Franck.

— **24 ian./6 febr.** Seara la Concert Enescu. Bătaie la intrare. Succes enorm; 4 suplimente. Concursul d^nei^ Ciomac[18] — *Sonate à Kreutzer* [de Beethoven].

— **25 ian./7 febr.** Dim. la Enescu, cîntă poemul lui [Ion] Nonna Otescu[19]. P.m. la Simf[onic][20]. Eu cu Enescu [...] în baignoire. Brahms, [*Simfonia*] *I-a*, Glazunov, *Printemps*, Händel, *Concerto grosso*, *1812* [de Ceaicovski].

[9] „Amiciția" sala de pe Intrarea Zalomit, unde repeta orchestra Ministerului Instrucțiunii Publice.

[10] De cîte ori apare „a 9-a", „a 5-a" etc., este vorba de simfoniile lui Beethoven.

[11] M. Cohen, impresarul lui George Enescu.

[12] Romulus Vrăbiescu, tenor dramatic, profesor la Conservatorul din București.

[13] George Folescu (1884—1939), bas, cîntăreț la Opera Română și profesor la Conservatorul din București.

[14] Maria Georgescu, mezzo-soprană.

[15] Elena Drăgulinescu-Stinghe, soprană lejeră, cîntăreață de operă.

[16] Concert dirijat de Dimitrie A. Dinicu. Dinicu era și un excelent violoncelist, cîntînd deseori cu Enescu muzică de cameră; a predat la clasa de violoncel la Conservatorul din București (din 1892 pînă în 1934). (*Conservatorul „Ciprian Porumbescu" București, 1864—1964*, București, 1964, p. 49, 107).

[17] Cella Delavrancea (1887—1991), pianistă concertistă, profesoară la Conservatorul din București. A studiat la Conservatorul din Paris, cu Isidore Philipp.

[18] Muza Ghermani-Ciomac (Brăila, 7 oct. 1890 — București, 20 ian. 1970), pianistă concertistă, profesoară la Conservatorul din București, din 1918. A studiat la Conservatorul din Leipzig, cu Teichmüller. Căsătorită în anul 1914 cu Emanoil Ciomac.

[19] Probabil *Vrăjile Armidei*, poem simfonic pentru vioară obligată și orchestră, scris de Constantin C. Nottara în 1915.

[20] Concert dirijat de D. Dinicu.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

— **27 ian./9 febr.** Dim. repetiţie Enescu cu Dorin Dumitrescu [21].

— **29 ian./11 febr.** Seara la Concert Enescu. Nardini, Vieuxtemps, Leclair, Bach, Pugnani, *Humoresque* [de Dvorak]. 4 suplimente.

— **31 ian./13 febr.** Seara la Serata eminesciană. Enescu cîntă *Sonata de vioară* a lui [Mircea] Bârsan [22]. Conferinţă [Barbu Ştefănescu] Delavrancea, recitări [Victor] Eftimiu, Melle [Marioara] Ventura.

— **1/14 febr.** Cu [...] Enescu în lojă la Simfonic [23].

— **5/18 febr.** Seara [...] la Enescu — Concert cu orch [estra] [24]. Bach, Mendelssohn, Otescu (*Enchentements d'Armide*), S. Saëns. Succes imens. Lume f [oarte] multă.

— **15/28 febr.** Enescu mă roagă să-i copiez părţi la *Symphonie* [25].

— **16 febr./1 mar.** Dim. la Enescu, îmi dă de copiat.

— **21 febr./6 mar.** Dim. [...] la repetiţia lui Enescu: *Suita* [*I-a*], *Simfonia în mi b*, *Poema română* [toate de Enescu] şi *Scherzo* de Cuclin. Enescu îmi mai dă de copiat.

— **25 febr./10 mar.** P.m. la Liedertafel: Asociaţia muzicală. Vine şi Enescu. Eu cînt cu [Constantin C.] Nottara *Sonata* mea [pentru pian şi vioară].

— **1/14 mar.** P.m. Concert simfonic cu Enescu: *Concertul* de Brahms.

— **3/16 mar.** Dim. la Enescu, duc note copiate. Apoi la Th. Naţional: repetiţie *Parsifal* cu Enescu. Seara la Michel Cantacuzino [26]. Aci Enescu, M. Lahovary, Prinţesa Suţu, Sturza [etc.]. Enescu cîntă la pian: Finalul din *Walkiria* şi *Preludiul şi moartea Isoldei*.

— **7/30 mar.** Dim. cu Nottara la Enescu; are de lucru. Îi ofer *Les annales roumaines*. P.m. la Ateneu, repetiţie generală *Parsifal* [27]. Seara dinez la Mişu Cant [acuzino]. La masă: Mişu, Costi [28] şi soţia [...] şi Enescu. Enescu cîntă din *Crépuscule* şi *Parsifal*.

— **9/22 mar.** P.m. la Th. Naţional: Amicii orbilor: Enescu, Cella, Ventura, d^rele^ Cocea, [Ion] Minulescu, Istratty [29].

— **10/23 mar.** Dim. la repetiţie Enescu. P [artea] I din *Simfonia* [*a*] *II-a*.

— **11/24 mar.** P.m. la repetiţie Enescu, p. II şi ceva din final. Aci: Ciomac, [Filip] Lazăr.

— **12/25 mar.** Dim. la repetiţie Enescu: p. III. Seara Concertul D^nel^ Drăgulinescu [30], cu concursul [lui] Enescu. Enescu acompaniază diferite melodii, printre care şi *Jeune fille* a mea. Apoi cu Enescu la Mme Cantacuzino, unde e bal.

— **13/26 mar.** P.m. la Ateneu repetiţie Enescu: întreaga simfonie; merge f [oarte] greu. Seara la Liedertafel: Concert Dinicu-Enescu (pian).

— **14/27 mar.** Dim. la repetiţie Enescu. Eu cînt la harmonium în *Symphonie* [*a II-a* de Enescu]. Conduc pe Enescu la Hotel cu Dinicu.

[21] Dorin Dumitrescu, violonist, elev al lui George Enescu. În anul 1917 era student la medicină (Ed. Caudella, *op. cit.*, p. 99—100). Numele lui mai apare în „Însemnări" sub formele Dimitrescu sau Demetrescu.

[22] Mircea Bârsan, violonist, compozitor, dirijor, profesor de vioară la Conservatorul din Iaşi. A studiat cu Eduard Caudella.

[23] Simfonic dirijat de D. Dinicu.

[24] Orchestra Ministerului Instrucţiunii Publice, dirijată de D. Dinicu.

[25] Probabil *Simfonia a II-a*, *în la major* de George Enescu.

[26] Mihail (Mişu) Cantacuzino (1867—1928), fiul lui George Gr. Cantacuzino (1837—1913) — om politic cunoscut sub numele de „Nababul". A făcut parte din guvernul de uniune naţională din timpul primului război mondial. S-a căsătorit, în 1898, cu Maria (Maruca) Rosetti-Teţcanu (1879—1968), cu care a avut 2 copii, pe Constantin, zis „Bizu", şi pe Alice; a încetat din viaţă în 1928, într-un accident de automobil, lîngă Călimăneşti. La 5 decembrie 1937, Maria Rosetti-Cantacuzino (Maruca) se va căsători cu George Enescu. A se vedea George Breazul, *Scrisori şi documente*, vol. I. Ed. îngrijită şi adnotată de Titus Moisescu, Bucureşti, 1984, p. 717; Cella Delavrancea, *Din nou, George Enescu*, în vol. *Dintr-un secol de viaţă*, Bucureşti, 1987, p. 65—69.

[27] Actul al III-lea, executat în concertul de a doua zi, 8/21 mar. 1915, la care A. Alessandrescu nu va asista.

[28] „Costi", „Costin" sau „Max" sînt prescurtările numelui lui Maximilian Costin (1888—1938), muzicolog, violonist şi profesor de vioară la Liceul militar Mănăstirea Dealu, Tîrgovişte, apoi la Conservatorul din Bucureşti, la recomandarea lui George Enescu; a înfiinţat şi condus revista *Muzica* (Bucureşti) din anii 1916, 1919—1922 şi 1925; autor al volumului *Vioara, maeştrii şi arta ei*, Bucureşti, 1920. S-a căsătorit, la 16 sept. 1909, cu Elena (Nelly) Rosetti-Teţcanu (1884—1938), sora Marucăi Cantacuzino. A se vedea şi George Breazul, *op. cit.*, p. 710, 717.

[29] Edgar Istratty (sau „Didi"), bas, solist la Opera Română din Bucureşti.

[30] Dată inedită în cronologia Enescu.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

— **15/28 mar.** Dim. la repetiţie Enescu — Amiciţia. P.m. la Concert Ateneu; dirijat de Enescu: *Egmont*, *Stenka Razine* (Glazunov) şi *Symphonia II* (Enescu). Succes mai mult de politeţe.

— **21 mar./3 apr.** Dim. plecăm din gara de Nord: Costin, Enescu, care se duce la Berlici. Drumul e amuzant. Facem caricaturi. Ajungem la Teţcani. O casă veche boierească, cu fotolii largi şi grele. Un mare hall cu cheminée, tablouri vechi pe pereţi, un mare salon cu un Bechstein, un harmonium; un salonaş; o bibliotecă cu 5 000 volume; etc.

— **11/24 apr.** [Bucureşti]. Dim. la repetiţie Simfonic: *Siegfried-Idyll*; *Preludiu Lohengrin*; Dworak, *Symphonie*, *Concert* [de Max] Bruch (Enescu)[31]. Enescu nu repetă.

— **12/25 apr.** La Enescu, care pleacă la 5 la Paris[32].

— **17/30 iun.** Seara la Mme Cantacuzino, la dineu: P^cesse^ Soutzo, Enescu [etc.]. Enescu cîntă Wagner.

— **27 sept./10 oct.** [...] Apoi la Enescu; aci Vrăbiescu, Bârsan, Dorin Dumitrescu.

— **3/16 oct.** P.m. la Enescu îi duc *Actéon*. El repetă cu D^na^ Dorès[33] *Lohengrin*. Aci Vrăbiescu, Atanasiu[34].

— **9/22 oct.** Seara dinez la Mme Cantacuzino. Aci Slivinsky[35], Enescu. Cînt cu Max [imilian Costin] şi Enescu *Adagio*-ul meu[36]. Enescu îmi cîntă din noua lui *Suită* [a II-a] la care lucrează.

— **16/29 oct.** La „Amiciţia" repetiţie Dorin Dumitrescu-Enescu.

— **19 oct./1 nov.** Seara la Mme Cantacuzino la masă. Aci Mişu, Max, Enescu, Alexis [Catargi?]. După masă vin Mme Cincu, [Irina] Procopiu, Barozzi[37], Otescu, Fuchs[38], Mlle Belbin; apoi Regina [Maria] şi [prinţesa] Elisabetha. *Dublu concert* de Bach cu Enescu-Barozzi[39]. Apoi Enescu cîntă [*La*] *Folia* [de Corelli], Vitali [*Ciaccona*] etc.

— **22 oct./4 nov.** Seara dinez la Mme C[antacuzino]. Enescu e la Concertul Enacovici[40], dar vine pe la orele 10 1/2. Cîntăm cu Papazoglu[41] şi cu Max *Trio IV*, *III* Beeth[oven]. Enescu cîntă *Symph[onia]* lui [a II-a] şi *Les Chansons de Bilitis* [de Debussy].

— **23 oct./5 nov.** La Orchestra municipală[42]; aci Nonna, Enescu [...]. P.m. la Nottara; aci [Mihail] Andricu. Cîntăm Händel şi Bach, *2 viori*. Seara [...] dinez la Mme C[antacuzino]. Cîntăm cu Enescu *Trio VI* [de] Beethoven. Apoi *Sonata* Händel *2 viori sol minor* şi-l acompaniez Händel, [*Sonata*] *re major*; *Adagiul* meu. Apoi cu Nonna, Max şi Jora la Mercur supeu.

— **24 oct./6 nov.** La Max repetăm cu Papazoglu. La dejun Mme C[antacuzino], Jora. După dejun facem *Trio*-ul IV.

— **12/25 nov.** Pe seară, cu Max la Enescu, care studiază p[entru] Concert. Seara la Concert Enescu.

— **14/27 nov.** La Mme C[antacuzino] la dineu; Enescu cîntă *Fantezia* de Schumann [la pian] şi *Concertul în la* de Bach cu mine. Diferite triouri.

— **16/29 nov.** Max mă invită la ei la dineu. Enescu şi Fuchs cîntă toată seara.

— **21 nov./4 dec.** Seara Concert Enescu.

— **26 nov./9 dec.** Seara Concert Enescu cu orchestra.

— **5/18 dec.** Seara la Concert Enescu[43].

[31] Concert dirijat de D. Dinicu.

[32] La 12/25 apr. 1915, în vol. *George Enescu...*, p. 174, George Enescu figurează cu solist (*Concertul* de Bruch) la simfonicul bucureştean.

[33] Lina Dores, cîntăreaţă de operă. În staglunea 1915—1916 făcea parte din trupa de operă condusă de Jean Athanasiu. A se vedea George Niculescu-Basu, *Amintirile unui cîntăreţ de operă*, Bucureşti, 1962, p. 225.

[34] Jean Athanasiu, bariton, solist la Opera Română din Bucureşti.

[35] Joseph Slivinsky (1865—1930), pianist polonez.

[36] *Adagio pentru 2 viori şi pian* de Alfred Alessandrescu, compus în anul 1915.

[37] Socrate Barozzi, violonist concertist din Iaşi apoi membru al Filarmonicii din Bucureşti; a studiat la Conservatorul din Paris cu Bertelier (Ed. Caudella, *op. cit.*, p. 155).

[38] Theodor Fuchs (1873—1953), compozitor, pianist concertist şi de muzică de cameră, profesor de pian, dirijor; a studiat la Academia de muzică din Viena.

[39] De obicei, cînd nu menţionează, la pian se află autorul „Însemnărilor".

[40] George Enescu interpretează, în primă audiţie, *Sonata pentru pian în mi major* de George Enacovici.

[41] N. Papazoglu, violoncelist.

[42] Orchestră dirijată de Ion Nonna Otescu.

[43] Dată inedită în cronologie, unde Enescu apare în concert la Bacău în ziua de 4/17 dec. 1915 şi la Brăila, în 7/20 dec. 1915. (*George Enescu...*, p. 176).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

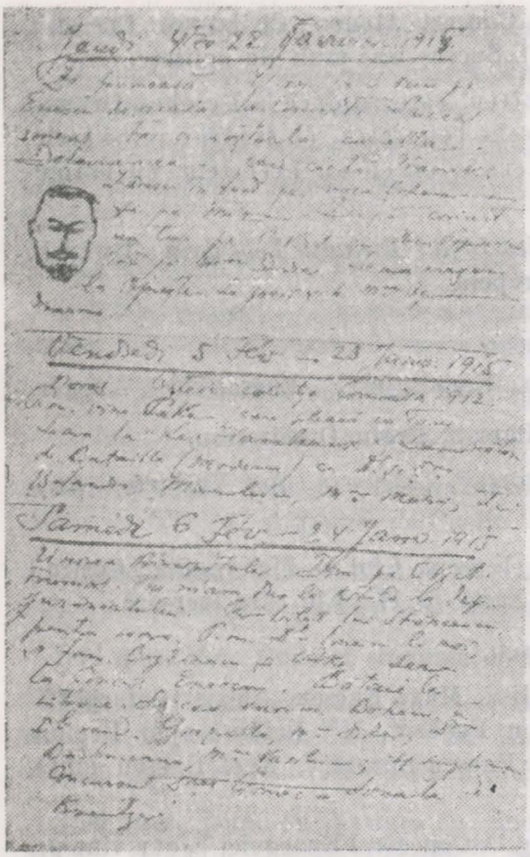


Fig. 3 Pagină din carnetul anului 1915, cu un desen al lui Alfred Alessandrescu din 22 ian./4 febr.

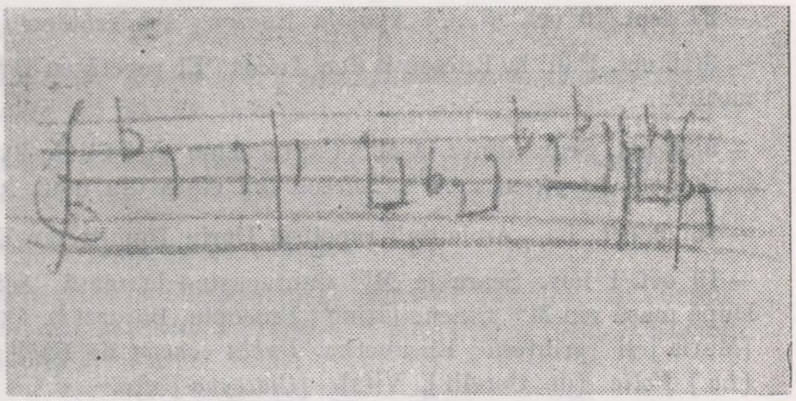


Fig. 4 Însemnare muzicală adăugată la sfîrşitul zilei de 11/24 aug. 1916

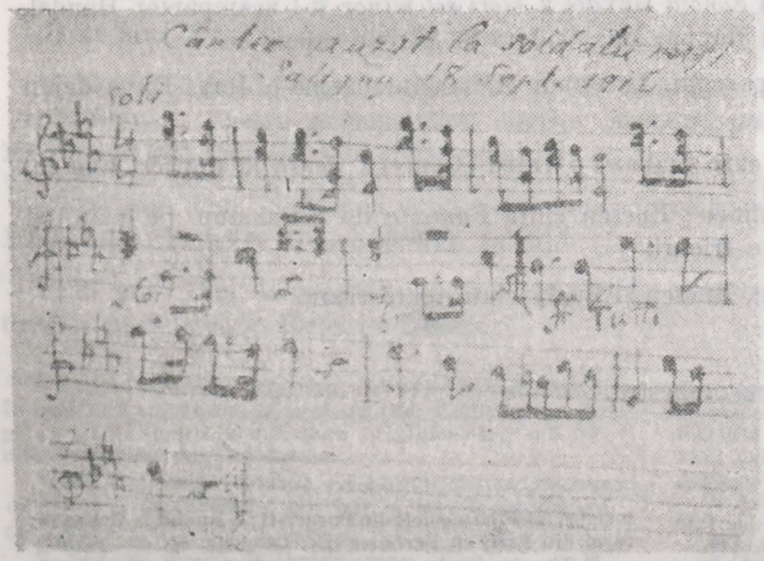


Fig. 5 Ultima filă a agendei din 1916: „Cântec auzit la soldaţii ruşi, Saligny, 18 sept. 1916".

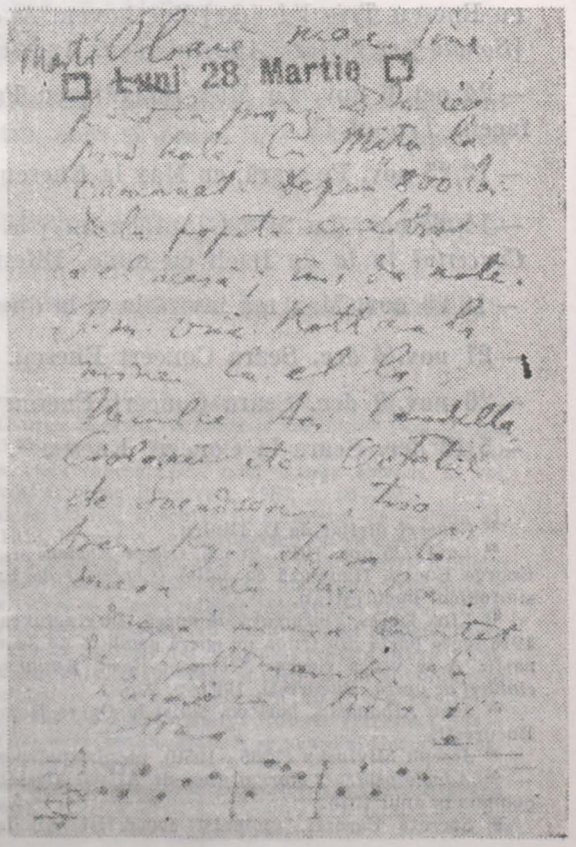


Fig. 6 Pagină cu însemnări muzicale din 28 mar./10 apr. 1917.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

— **10/23 dec.** Dim. la repetiţie Enescu; cu Costin la Enescu. Seara la Concert Enescu: Lalo, [*Concerto*] *russe*, Chausson, [*Poema*], Bruch, [*Concert în sol*][44].

— **19 dec./1 ian. 1916.** Seara la Concert Enescu cu pian.

— **20 dec./2 ian.** P.m. la Concert simfonic *Preludiul* la *Lohengrin*, *Simf*[*onia*] *IV* de Bruckner; eu dirijez *Acteon* [...] fără partitură. Sunt rechemat de 6 ori. Enescu într-o lojă cu Mme C[antacuzino] mă aplaudă mult.

— **23 dec./5 ian.** Seara Concert Enescu. Stau puţin.

— **25 dec./7 ian.** Crăciun.

1916

— **9/22 ian.** La 11 la Ateneu Enescu repetă un concert simfonic.

— **10/23 ian.** P.m. la Simfonic. Enescu dirijează: *Prel*[*udiul* la] act III *Lohengrin*, *Pastorala*, Beeth[oven], *Preludiul şi final*[*ul* la] *Tristan* (D^ra^ Costopol)[45] şi ouvert[ura la] *Olandezul*.

— **12/25 ian.** Seara Concert Enescu cu piano.

— **13/26 ian.** Seara Concertul nostru[46] la Liedertafel. *Trio* Beeth[oven] *si b*; *Sonata* Strauss *violoncel* şi *Trio* Mozart *sol major*. Asistă Principesa Marioara, Mme Cantacuzino, Enescu, Mme Procopiu etc. Succes mare.

— **23 ian./5 febr.** Seara la Concert Enescu cu piano. După concert la Bodega „High-Life" [din Piaţa Palatului] cu Enescu, Dinicu, Dorin Dum[itrescu] şi Gheorghiu [?][47].

— **24 ian./6 febr.** Seara vine Max şi Otescu de mă iau la Cotroceni. Aci: Regina, Elisabeta, Marioara, [prinţul] Carol. Mme Procopiu, Cincu, Mavrocordat, Ninette Duca, Jeanette Romalo, Mărgăritesco[48], Usinovsky, Barozzi, Mme Victor Antonescu. Enescu cîntă la pian *Visătorul de vise* de Andreescu[49]. Mme Cosma[50] cîntă din gură; idem prinţesa Elisabeta. Apoi Enescu schiţează *L'Après-midi d'un faune*, *Les Chansons de Bilitis* [de Debussy] şi melodiile lui.

— **28 ian./10 febr.** Seara la Concert Enescu cu orch[estra]: Spohr, Bruch, Lalo.

— **29 ian./11 febr.** Seara la Mme M[aruca] C[antacuzino]. Cîntăm cu Enescu.

— **2/15 febr.** Seara Concert Enescu cu pian.

— **6/19 febr.** Seara Concert Enescu cu orch[estra].

— **16/29 febr.** Dim. la Ateneu, repetiţia Enescu, care e bolnav de oreillons. Seara [...] concert Enescu: *Concerto* Bach, Tchaïkowsky, Beethoven[51].

— **18 febr./2 mar.** Moartea reginei Elisabeta[52].

— **20 febr./4 mar.** Dim. [...] la Enescu, la Metropol, prin dos[53]. Aci Otescu, Vrăbiescu. Enescu e tot în pat.

— **16/29 mar.** Dim. citesc *Suita* [probabil a II-a] lui Enescu.

— **17/30 mar.** Dim. la Enescu, care s-a întors la hotel de la Sanatoriu. E în pat. Îi duc partiţia [de la] *Suită*. A schiţat o simf[onie][54], un trio [?] şi un quartet[55].

— **18/31 mar.** Scriu articol despre *Suita*[56] lui Enescu. La 11 1/2 mă duc să-i duc *Uvertura*. Aci repetă cu Dorin Dimitrescu. Seara la Concert Dorin Dimi[trescu] cu Enescu: sonate[57].

[44] Dată inedită în cronologia Enescu.

[45] Anastasia Costopol, cîntăreaţă.

[46] Concert de trio cu Maximilian Costin (vioară), N. Papazoglu (violoncel) şi Alfred Alessandrescu (pian).

[47] Probabil Victor Gheorghiu; i s-a decernat, la concursul de compoziţie „George Enescu" din 8 iunie 1916, o menţiune.

[48] Probabil Mihail Mărgăritescu (1861—1925?), compozitor, critic muzical, inspector al muzicilor militare.

[49] Mihail Andreescu-Skeletty, *Visătorul de vise*, poem simfonic pe un scenariu de Regina Maria.

[50] Lucia Cosma (1875—1972), cîntăreaţă şi profesoară de canto la Conservatorul din Bucureşti.

[51] Dată inedită în cronologia George Enescu.

[52] Enescu orchestrează într-o noapte *Andante*-le din *Trio nr. 2* de Schubert, paginile preferate ale Carmen-Sylvei.

[53] Pe Calea Victoriei şi în jurul Palatului erau cordoane şi aflux de oameni pentru înmormîntarea reginei Elisabeta.

[54] Este vorba, probabil, de *Simfonia a III-a în do major*, pe care Enescu va începe s-o lucreze la Sinaia, în luna mai 1916.

[55] *Cvartetul pentru coarde în mi b major, op. 22, nr. 1* de George Enescu.

[56] Apărut în *L'Indépendance Roumaine*, din 10 apr. 1916. A se vedea Alfred Alessandrescu, *Suita II pentru orchestră* [*de George Enescu*], în vol. Alfred Alessandrescu, *Scrieri alese*. Îngrijire de ediţie şi studiu introductiv de Ileana Raţiu, Bucureşti, 1977, p. 11—19.

[57] Dată inedită în cronologia Enescu.

20.356
20.354
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

— **22 mar./4 apr.** Dim. la repetiţie simfonic. Enescu îşi repetă *Suita*. Apoi îl conduc la hotel. Seara la Concert Enescu.

— **23 mar./5 apr.** P.m. la repetiţie Simfonic: Chausson, *Simf* [*onia*]. Seara la Liedertafel, Concertul Bernfeld[58], Prunner[59], Enescu.

— **24 mar./6 apr.** Dim. la repetiţie; Enescu repetă *Suita* lui.

— **25 mar./7 apr.** P.m. la repetiţie Enescu. Se face *Bourrée* [din *Suita a II-a*].

— **26 mar./8 apr.** La Ateneu la repetiţie. Conduc pe Enescu la hotel.

— **27 mar./9 apr.**[60]. P.m. la Concert. *Rouet d'Omphale* [de Saint-Saëns], *Symph* [*onie* de] Chausson, *Suita* [*a II-a* de] Enescu; mare succes. Conduc cu Dinicu şi Botez[61], Cuclin pe Enescu la hotel.

— **30 mar./12 apr.** P.m. corectez articolul meu despre *Suita* lui Enescu. Seara la Concertul „Roiul"[62]: *Quartet do major*, Beeth [oven] cu Enescu, Barozzi, Skoh [outil][63], Dinicu. Apoi Istratty; *Quinţetul* de Franck cu Cella.

— **31 mar./13 apr.** Dim. la „Amiciţia", repetă Enescu *Concert* [de] Lalo.

— **3/16 apr.** P.m. Simfonic. *Eroica*; *Suita* [*a II-a*] lui Enescu. Seara la Concert Lucia Cosma. Jos văd pe Enescu, care citeşte articolul meu[64].

— **12/25 apr.** Primesc *Indép* [*endance*] *Roum* [*aine*] cu analiza *Suitei* lui Enescu.

— **21 apr./4 mai.** După masă [...] la repetiţie *Damnation de Faust* [de Berlioz] cu Enescu.

— **22 apr./5 mai.** Seara la Ateneu, Concert religios „Amicii orbilor". Asistă Regina, principele [Carol]. Enescu dirijează *Trio* [*nr.* 2 de] Schubert[65]. Barozzi, Atanasiu, Cionca[66].

— **23 apr./6 mai.** P.m. aflu că *Damnaţia* s-a contramandat.

— **7/20 mai.** La 4 1/2 la Ateneu, repetiţia *Damnation de Faust*, cu Enescu. Conduc pe maestru la hotel cu [Marcel] Botez.

— **8/21 mai.** P.m. la Ateneu: *Damnation de Faust*, dirijat de Enescu, cu Drăgulinescu, Folescu, Vrăbiescu. Apoi conduc pe Enescu. Aci Dinicu, Nottara. Cu Enescu şi Nottara pînă la Ninette Duca; apoi la Ciomac. Aci Muza; vin apoi Chr. [?], Jora, [Dorin?] Dumitrescu. Cu toţii luăm masa la Europa.

— **15/28 mai.** Cer lui Dinicu bilet pentru *Damnaţia lui Faust*. La Ateneu. Apoi cu Mănucă[67] felicităm pe Enescu.

— **22 mai/4 iun.** P.m. la Concert: *Damnaţia lui Faust*. În fine, cu Mănucă şi Cuclin îl conducem acasă [pe Enescu].

— **29 mai/11 iun.** P.m. la *Damnaţia lui Faust*, [la] Ateneu. Cu Mănucă la Enescu; îl felicităm. Apoi la el acasă, să-mi caute nişte poezii.

— **31 mai/13 iun.** Seara la Mme Cantac [uzino]. Serată. Enescu cîntă [la] piano.

— **14/27 aug.** La 7 seara decretarea mobilizării.

— **31 oct./12 nov.** Dim. la Comanduire.

[58] Ben Bernfeld, violonist.

[59] Joseph Prunner (1886—1960), contrabasist concertist, membru al orchestrei Ministerului Instrucţiunii Publice (apoi Filarmonice), profesor la Conservatorul din Bucureşti.

[60] În cronologia volumului *George Enescu*, la data de 27 mar./9 apr. 1916 figurează un alt concert.

[61] Probabil Marcel Botez, profesor de muzică şi dirijor al Societăţii corale „Cîntarea României".

[62] „Roiul", societate de binefacere. Adnotare N. Missir.

[63] Hans Skohoutil, violist în orchestra M.I.P.

[64] A se vedea nota 56.

[65] Este vorba de varianta orchestrată de George Enescu. În cronologia volumului amintit, la p. 179, trebuie adăugată şi participarea ca dirijor a lui George Enescu.

[66] Aurelia Cionca (1888—1962), pianistă concertistă, profesoară la Conservatorul din Bucureşti din anul 1913. A absolvit Conservatorul din Leipzig, clasa A. Reisenauer. (*Conservatorul „Ciprian Porumbescu"*..., p. 75, 100).

[67] Mănucă = Emanoil Ciomac.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

— **1/13 nov.** Dim. la „Imperial" văd pe Nonna. Cu el la Enescu, care a luptat mult pentru a mă readuce. [...] La prînz la Enescu. Cu el la Europa, dejunăm; apoi la Cenzura Presei. Aci ministrul Duca îi promite că se va ocupa de chestia mea.

— **4/17 nov.** [Şerbeşti, jud. Iaşi] Dim. la regiment.

1917

— **31 ian./13 febr.** [Iaşi]. Sunt mutat la Biroul Cenzurei Iaşi.

— **26 febr./10 mar.** Dim. plec din Bacău cu curierul spre Iaşi. Mă prezint la Cenzură.

— **27 febr./11 mar.** [Iaşi]. La 9 1/2 la Ministrul Duca. M-a dat la Cenzura telegrafică. La dejun, la popota cenzurei. Aci Cuclin, Castaldi, [Cornel] Medrea.

— **13/26 mar.** Vedem pe [Eduard] Caudella.

— **30 mar./12 apr.** P.m. vine Nottara la mine. Cu el la Enescu, nu e acasă.

— **31 mar./13 apr.** Pe [Bd.] Carol, Enescu şi Cuclin. Mergem la Neculce[68] p[entru] note. Apoi la Enescu (Vovidenia 4 bis); apoi la cenzură. Seara la Mme Cantacuzino. Enescu cîntă sonate Bach, *mi*; apoi Pugnani; Bach, *Aria*; *Ciaccona*, Vitali; *Parsifal*.

— **4/17 apr.** P.m. vine Enescu să repetăm p[entru] spital. La 4 la Spitalul Maternitatea. Cîntăm, cu Enescu, pe o rablă de pian. Cîntă şi Athanasiu. Seara la Princesa C[antacuzino]. Aci Regina, Mme Psicha[69], Florica M[uzicescu][70] [ş.a.]: *Sonata 7*, Beethoven, *Ciaccona*, Vitali. Apoi Enescu *Parsifal* la pian.

— **6/19 apr.** Pe [str.] Lăpuşneanu văd pe Enescu, care mă cheamă la Neculce. La dejun la Neculce [...]. Seara la masă la Mme Cant[acuzino]. După masă Regina [...]. *Sonata 2* [de] Schubert.

— **7/20 apr.** Dim. vine Barozzi şi Enescu în vederea festiv[alului] de mîine. Facem *Adagiul* meu, *Sonata I* de Bach. Apoi Enescu încearcă *Concertul* de Elgar.

— **8/21 apr.** Dim. vine Enescu şi Barozzi, repetăm. P.m. Festivalul de Teatru p[entru] Invalizii de Război. *Adagiul* meu, *Sonata* [*pentru*] *2 viori* [de] Bach; acompaniez apoi pe Enescu.

— **15/28 apr.** Dim. la Cenzură. La 8 1/4 la dineu la Mme Cant[acuzino]. Aci Enescu. *Sonata a 3-a* de Beethoven.

— **19 apr./2 mai.** Seara [...] găsesc biletul D^nei^ Cant[acuzino]. Mă duc la dînşii. Aci Enescu. *Sonata 3-a* [de] Beethoven de 2 ori.

— **20 apr./3 mai.** La dejun la Neculce. Aci Enescu, Marioara Ventura, Col. Masson. După dejun, ofiţeri francezi, Caudella [...]. *Quatuor* [de] Debussy; *Quatuor* [de] Fauré; *Adagio*-ul meu, Enescu — Nottara; Enescu pleacă.

— **22 apr./5 mai.** La 17 trec pe la Enescu. Seara la Cant[acuzino]. Regina, Pr. Elis[abeta], Carol [...], Cella, Florica [Muzicescu] etc. *Sonate 2* [de] Schumann, *Poem* [de] Chausson, Wagner.

— **27 apr./8 mai.** La prînz la Neculce; dejun. Enescu, Ventura, prof. Pompeiu, Barozzi. După masă ofiţeri francezi etc. Enescu cîntă Bruch cu Caravia[71], *Trille du Diable* [de Tartini] şi *Concert* [de] Ernst.

— **1/14 mai.** La dejun la Neculce. Enescu se scuză.

[68] Prof. Neculce din Iaşi, om de cultură, amator de muzică.
[69] Dl. Psychas, ministrul Greciei.
[70] Florica Muzicescu (1887—1967), profesoară de pian la Conservatorul din Bucureşti, din anul 1921. A absolvit Conservatorul din Leipzig, clasa Teichmüller.
[71] Nicolae Caravia, pianist concertist, acompaniator preferat de George Enescu în multe din recitalurile sale de vioară; profesor la Conservatorul din Bucureşti.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

— **3/16 mai.** La teatru. Festival p[entru] refugiații din Constanța[72] ai D^nei Mumuianu[73]. Familia regală. În program: Drăgulinescu, Rabega[74], Atanasiu, Istratty, [Ion?] Manu, Enescu, Ventura; compozițiile D^nei Mumuianu orchestrate de mine!!!! Lume multă. Veselie!

— **4/17 mai.** La Neculce la dejun: Enescu, Barozzi, Breviman[75], [Col.] Bacaloglu. După masă se face *Quintet coarde* [de] Schubert (do major). După ce pleacă Enescu mai facem *Quartet* [de] Schumann.

— **13/26 mai.** Dim. Enescu la mine, îmi lasă *Sonata* de Franck.

— **14/27 mai.** Dim. la 8 la Enescu repet Franck. Seara la Mme Cant[acuzino]: Regina, Pr. Elisabeta și Carol, [Robert] de Flers [etc.]. *Sonata* [de] Franck, Handel și *Poème* [de] Chausson.

— **16/29 mai.** Seara la Cantacuzino. Aci Elisabeta, Carol, apoi Regina; Albert Thomas, ministru francez al munițiilor, venit la Iași; Gen. Berthelot, de Flers, de Luynes; [Victor] Antonescu, Take Ionescu, Greceanu, mulți of[ițeri] francezi, St.-Aulaire. Se cîntă *Folia* de Corelli, *Havannaise* [de S. Saëns], apoi *Sonata a 5-a* de Beethoven. Enescu la pian: *Moartea Isoldei*.

— **16/29 iun.** La 10 1/2 la Enescu, repetăm cu Breviman *Andantele* [din] *Trio* de Schubert. La 3 la Spitalul Regina Elisabeta[76]. Cîntăm *Trio* de Schubert; *Abendlied* [de Schubert].

— **17/30 iun.** La dejun cu Breviman la Neculce. Aci Enescu, Nottara, [Ion?] Chirculescu. După masă, Enescu cîntă din *Orfeu* de Monteverdi. Îi cîntăm *Marșul funebru* din *Trio* de Schubert. Apoi, cu Enescu la violă, facem *Quintetul* de Franck.

— **19 iun./2 iul.** Seara Cuclin la mine. Îi cînt din *Ariane* [de R. Strauss], *Crepuscule*..., *Berceuse*-a mea[77]; vine Enescu; îmi aduce *Sonata* de Lekeu.

— **22 iun./5 iul.** La dejun la Neculce, în grădină. Enescu, Marioara Ventura, Breviman. După masă, Enescu pleacă puțin, apoi revine. Se face *Quartetul în re* de Borodine. Plec cu Enescu și Breviman. Ofensiva rusă a început. S-au luat 18 000 de prizonieri în Galiția.

— **24 iun./7 iul.** După masă la Mme Cant[acuzino] serată rusă: generalii Tcherbachew, Golowine, Gagarine; Luynes, de Flers; Regina, Elisabeta, Carol; [indesc.], [Ion] Jalea, Take Ionescu. Serată rusă. Wieniawsky: Enescu, acomp[aniat] de mine. La pian, *Schéhérazade* [de Rimsky-Korsakov].

— **30 iun./13 iul.** Dim. vine Enescu la mine, îmi aduce *Concert* [de] Elgar. La dejun la Mme Cantacuzino. După masă, cu Enescu, *Sonata* [de] Lekeu, p[entru] niște englezi. Apoi la [Ion] Scărlătescu. *Quintetul* de Franck. La 10 la Mme Cantacuzino. M. S. Regina, Elisabeta și Carol; [...][78] Sonata de Lekeu.

— **7/20 iul.** Cu Enescu la „Traian", pînă la masa.

— **24 iul./6 aug.** După dejun iau pe Didi Istratty la Enescu. Stăm puțin, Mme Cant[acuzino] îl ia în auto. Îmi spune că la o eventuală evacuare, Duca se va ocupa de mine.

— **27 iul./19 aug.** Dejunul la Neculce: Enescu, Dobrovici[79], Chirculescu, Nottara, Rică [Breviman]. Eu plec cu Enescu în trăsură. La cenzură. Comunicatul e rău. Inamicul ne atacă în toate părțile.

— **29 iul./11 aug.** Las o scrisoare lui Enescu.

— **30 iul./12 aug.** Enescu mă ia la Neculce la dejun. După dejun, cu Enescu la Duca în chestia mea cu nopți mari. F[oarte] gentil. [...]. Cu un auto, la villa D^nei Cant[acuzino] de la Copou.

— **31 iul./13 aug.** La Cenzură citesc Comunicatul [...]. Bătălia de la Mărășești continuă. Duc apoi vioara lui Enescu. Îmi cîntă *Simfonia* lui *a 3-a*. Aci Caravia, Dorin D[umitrescu], Metzner[80]. La

[72] Dată inedită în cronologia Enescu.
[73] Titi Mumuianu, compozitoare de muzică de salon și de dans.
[74] Vasile Rabega, tenor la Opera Română din București, profesor de canto la Conservatorul din București.
[75] Flor Breviman („Rică"), violoncelist concertist și de muzică de cameră din Iași, profesor la Conservatorul de muzică din Iași (după 1918), apoi la Cluj.
[76] Dată inedită în cronologia Enescu.
[77] *Berceuse*, pentru voce și pian, de Alfred Alessandrescu, scrisă în 1917 pe versuri de Tristan Klingsor și tradusă în lb. română de Vlaicu Bărna.
[78] Ofițeri ruși și francezi.
[79] [?] Dobrovici, tenor, elev al lui Enrico Mezetti (Ed. Caudella, *op. cit.*, p. 172—173).
[80] Bernard Metzner, violonist în orchestra M.I.P.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Neculce la dejun, care e f[oarte] copios. Vine şi Enescu. Ventura. După dejun, trio D... [Debussy?] cu Enescu, Rică, Nottara. Gramofon. Apoi eu: *Trio* de Arensky, *Quartet* [de] Fauré[81]. [...] Nemţii spun că au luat Panciu.

— **10/23 aug.** Vine Enescu, mă ia în auto; jos aşteaptă Mme Cant[acuzino], [ş.a.]. Mergem la vilă. Aci fac cu Enescu cîteva sonate vechi de autori necunoscuţi. Vin Psycha, Florica Muzicescu, Elisa Brătianu, [Octavian] Goga. *Sonata* de Lekeu.

— **13/26 aug.** Seara la 9 1/2 cu Enescu în auto, luăm pe D^l^ Cant[acuzino], apoi la vilă. Plouă. Aci Psycha, St. Aulaire, Luynes, comm. Denz, căp. Marchal, care a adus *Pelléas*, Duca, D^ra^ Catargi. [Se cîntă] Lekeu; *Pelléas*.

— **17/30 aug.** Seara cu auto la vila D^nei^ Cantacuzino. Aci Regina, Elisabeta, Carol [...]. Cu Enescu *Sonata* de Lekeu. Apoi Enescu *Pelléas*. Mă întorc cu el în auto.

— **20 aug./2 sept.** P.m. auto mă ia; trec şi iau pe Florica Muzicescu; mergem la vilă, la Copou. Aci Mme Cant[acuzino], Enescu [ş.a.]. Ceai, gateaux, struguri, melon. Du Mozart[82].

— **13/26 sept.** Enescu vine să mă vadă[83].

— **1/14 nov.** Seara la vilă la Maruca. Cu Enescu: Lekeu, Veraccini. Sunt: Psycha, Jora, Ventura, Florica Muz[icescu], Denz etc.

— **7/20 nov.** Seara Mme Cant[acuzino] vine şi mă ia în auto şi mergem la Psycha. Aci St. Aulaire, Enescu [...], Florica Muzicescu. Facem *Sonata 7* [de] Beethoven şi Lekeu.

— **15/28 nov.** La 8 1/2 cu auto la vilă la Mme Cant [acuzino]. Dineu cu Enescu şi ea. După masă, serată: Psychas, Florica Muz[icescu], Marchal, Dr. francez Hansen, Duca, D^ra^ Mossolow. *Sonata* de Schumann şi *Poem* de Chausson.

— **18 nov./1 dec.** Dim. la Enescu. Aci Nottara. [...] Seara la 9 1/2 luăm cu Enescu pe Alice [Cantacuzino] şi D^ra^ Poinsignon. La vilă; aci: Regina, Elisabeta şi Carol; Simky Lahovary, Psycha, Florica Muzicescu, D^l^ Mihăilescu. *Sonata 6* [de] Beethoven şi [*Sonata* de] Lekeu. Cu Enescu şi Mişu Cant[acuzino] în auto.

— **25 nov./8 dec.** Seara mă ia auto la Cantacuzino, la villă. Dineu cu Mme Cant[acuzino] şi Enescu. După masă, Regina, Elisabeta, Carol şi Mignon, Simky Lahovary, Marchal, [ş.a.]; cîntăm: Fauré, Lekeu. Apoi Enescu *Parsifal*[84].

— **29 nov/12 dec.** Pe la Enescu, nu e acasă. [...] La Teatru, festival. Ventura, Enescu[85]. Cunosc pe artistul [Ion] Manolescu [...]. Seara la Psycha; aci Maruca, Florica Muz[icescu]; Procopiu; Enescu; S. Aulaire [ş.a.]. Facem *Sonata I* [de] Schumann şi [*a*] *3-a* [de] Beethoven, de 2 ori.

— **4/17 dec.** La 9 1/2 [p.m.] cu auto iau pe Enescu, D^na^ Constantinescu şi Fatma [Sturdza] şi mergem la vilă. Aci Regina, principesa Elisabeta şi Mignon; Simky Lahovary, les Psychas, Florica Muzicescu, Cella Tilea-Delavrancea [ş.a.]. Cîntăm Beethoven, [*Sonata a*] *3-a*, Schumann, [*Sonata în*] *la minor* şi Lekeu.

— **12/25 dec.** La 5 1/2 la Palat. Mic arbore de Crăciun[86]. Regina, Elisabeta, Mignon, Nicolae, Ileana, Enescu [ş.a.]. Ceai. *Sonata mare* de Schumann. *Poem* de Chausson. Regina pleacă apoi. Enescu la pian *Tristan*.

— **13/26 dec.** La Simfonic [...]. *Ruy Blas* [de Mendelssohn], *Peer Gynt* [de Grieg], *Simfonia a 2-a* [de] Beethoven. Orchestra slabă[87].

— **16/29 dec.** Dim. la Iaşi. [...]. Acasă. Apoi la Enescu. [...] Mă duc la Neculce; iau *Sonata* de Grieg. [...] La 9 1/4 cu auto la vilă [la] Mme Cantacuzino. Lume multă. Regina, Elisabeta şi

[81] Ca şi Enescu, Alessandrescu făcea transcripţii la pian, în public.

[82] „Du Mozart", adică muzică de Mozart; însemnările lui A. Alessandrescu sînt presărate de cuvinte în limba franceză.

[83] A. Alessandrescu era bolnav de icter.

[84] „Iaşi, 25 noiembrie/8 decembrie 1917. [...] Ne emionă mai ales acea prodigioasă sonată a lui Lekeu, care parcă te ridică într-o lume de netuchipuită înălţare. Enescu o cînta ca nimeni altul în lume. Lăsă apoi vioara, se aşeză la pian şi ne cîntă «Izbăvirea» din *Parsifal*" (Maria, Regina României, *Povestea vieţii mele*, vol. III, Iaşi, 1991, p. 284).

[85] Dată inedită în cronologia Enescu.

[86] Curtea regală introdusese calendarul gregorian.

[87] Orchestră organizată din elemente locale şi artişti refugiaţi.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Mignon, Carol, Simky Lah [ovary], D[l] și D[na] Titulescu, Marioara Ventura, care e f [oarte] nepoliticoasă, les Psychas, Florica Muz [icescu], Fatma, D[l] și D[na] Poulet Ghyka, generalul [Eremia] Grigorescu, le comte de Rochefort, [ș.a.]. *Sonata* [de] Grieg [în] *do minor*, Lekeu. De vorbă cu Fatma. În auto cu Enescu, Mișu Cantacuzino, Alice, Poinsignon.

— **19 dec./1 ian. 1918.** Seara la Psycha. Aci: Florica Muzicescu, Maruca, Enescu [ș.a.]. *Sonata* [de] Nardini, Mozart, *mi b*, Beet [hoven], *a 2-a*.

— **20 dec./2 ian. 1918.** Dim. la repetiție simfonic. *Simfonia sol min* [*or*] [de] Mozart. *Carneval de Paris* (Svendsen).

— **24 dec./6 ian.** La 6 acasă, apoi la Mme Cant [acuzino] la pom. [...] Capăt cu Enescu cîte-o turtă.

— **27 dec./9 ian.** Cu Enescu la Barozzi, îi face morală ca să nu mă mai încurce cu concertele lui[88].

— **30 dec./12 ian.** Nottara repetă *Polyeucte* [de C. I. Nottara] cu Enescu [...]. Cu Enescu [...] la vilă; dineu [...]. Enescu cîntă la pian.

— **31 dec/13 ian.** Seara la masă la Cant [acuzino]. După masă: Regele [Ferdinand], Regina, Carol, Elisabeta, Mignon; Jean Duca, Fatma, Florica Muzicescu, Rochefort. Cîntăm: *Folia* (Corelli), Chausson, *Poème*, *Sonata* [de] Fauré. La 12 toată lumea își urează an nou fericit.

1918

— **3/16 ian.** Dim. repetiție Simfonic. [...] *Pastorala* [de Beethoven]. [...] La Simfonic, pe scenă.

— **8/21 ian.** [...] Apoi la repetiție simfonic. *Rédemption* [de C. Franck] și *Concerto* de Bach cu [Mircea] Bârsan.

— **9/22 ian.** Dim. repetiție generală simfonic. Tot programul.

— **13/26 ian.** Dim. la repetiție simfonic. Fragment din *Hänsel și Gretel* [de Humperdinck].

— **15/28 ian.** Dim. la repetiție simfonic. *Hänsel și Gretel*, [Uvertura] la *Ruslan și Ludmila* [de Glinka].

— **17/30 ian.** Repetiție simfonic.

— **21 ian./3 febr.** Trec pe la repetiție de coarde p [entru] simfonic. *Suita* lui Jora[89].

— **22 ian./4 febr.** Seara la Psycha. Aci Bârsan cîntă Mendelssohn și Bach. Maruca, Enescu, St. Aulaire [ș.a.].

— **23 ian./5 febr.** La repetiție. *Suita* [de] Jora. La 1 cu Enescu la Mme Procopiu.

— **24 ian./6 febr.** Dim. La repetiție simfonic. [...] *Simf* [*onia în*] *do major* [Jupiter] [de] Mozart; *Suita* [de] Jora; *Le rouet d'Omphale* [de Saint-Saëns]; *Abu-Hassan* de Weber.

— **31 ian./13 febr.** Dim. la repetiție simf [onic][90]. *Suita* [de] Jora, *Concert* [de] Mendels [sohn], Barozzi; *La Jota aragonaise*, S. Saëns. Les Psychas, Mme Procopiu, Florica Muz [icescu] [ș.a.].

— **1/14 febr.** Seara la Mme Procopiu. Aci Psycha, Florica Muz [icescu], Rică [Breviman], Socrate [Barozzi]. Facem *Trio 4* [de] Beeth [oven]. Vin principesele Elisabeta, Mignon [etc.]. Se face *Quartet* de Dvorak, Beethoven (*3*). Serată intimă și f [oarte] agreabilă.

— **6/19 febr.** Seara acasă aștept auto Cant [acuzino]. Nu vine decît la 9, trebuia să dinez acolo. Sosind la villă, dinez singur. La serată fam [ilia] regală, Titulescu [ș.a.]; cîntăm *Sonata* de Fauré și [*Sonata*] de Franck.

— **7/20 febr.** Dim. la repetiție simfonic [...]; se face tot programul.

— **10/23 febr.** Dim. la repetiție. Dirijează Bobescu[91]. Enescu cîntă d'Ambrosio, [*Concertul nr.* 2]. La 12 la Capela catolică. Mariajul Ninei Coandă. Cînt cu Enescu: *Largo espressivo* de Pugnani,

[88] Irina Procopiu îi propusese lui A. Alessandrescu un concediu, în vederea unor concerte cu Socrate Barozzi la Tecuci—Galați.

[89] Mihail Jora, *Suita pentru orchestră în re minor op. 2*, compusă în 1915; primă audiție la 24 ian./ 6 febr. 1918.

[90] În cronologia citată apar alte date.

[91] Jean Bobescu, violist, dirijor. Concertul a avut loc la 14/27 febr. 1918. (Ed. Caudella, *op. cit.*, p. 106—108).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Preludiu de Franck, *Andante* din *Concerto* [de] Nardini; eu cu un *Preludiu* de Bach; acompaniez pe De Ribbes [?]. Apoi Enescu improvizează la orgă. Seara [...] la Maruca. Aci familia regală [ş.a.]. Cîntăm *Sonata* de Schumann, [*La*] *Folia* [de Corelli] etc.

— **14/27 febr.** Dim. la repetiţie Enescu. Lume enormă. *Concertul* [de] D'Ambrosio, S. Saëns [*Concertul nr. 3 în si minor*], *Simfonia spaniolă* [de Lalo].

— **20 febr./5 mar.** Dim. la repetiţie simf[onic]. *Concerto* de Bach (Bobescu)[92], *Polyeuct* (Nottara). E vorba să se amîne concertul în semn de doliu naţional[93]. [...] La 8 1/2 cu auto cu Enescu [...] la vilă. După dineu, Regina, principesele şi Carol. Serată de adio a francezilor [...]. Atmosferă tristă, făţărnicie... Regina cere *Andante*-le din Lekeu.

— **21 febr./6 mar.** Dim. la repetiţie p[entru] festivalul de joi. [...] Simfonia *Pastorală*, *Polyeucte*.

— **23 febr./8 mai.** Enescu mă caută să mă invite pentru seara la Palat. [...] La Palat. Serată de adio a francezilor. Aci: Regele, Regina, Carol, Niculae, Elisabeta, Mignon, Mme Procopiu, Florica Muz[icescu], Cella, Alice Cant[acuzino], [...], Berthelot, [ş.a.]. Cînt cu Enescu *Ciaccona* [de] Vitali, *Poem* [de] Chausson şi *Sonata* [de] Lekeu. Regina a plîns. Atmosfeă de tristeţe.

— **28 febr./13 mar.** Dim. la repetiţie simfonic: *Concert* [de] Bach = [C.] Bobescu; *Polyeuct* [de] Nottara, *Suita* [de] Dvorak, Cherubini, [*Les*] *Abencerages*. [...] Seara, la serviciu.

— **2/15 mar.** Seara la Socrate. Aci Enescu, [Paul] Prodan, Edeleanu la masă.

— **3/16 mar.** La teatru un festival[94]. Enescu, cu orchestra, cîntă *Rédemption* de Franck. Acasă, la Enescu, aduc *Egmont*, pe care-l cîntă.

— **5/18 mar.** Dim. la repetiţie simfonic cu Mănucă [Ciomac]. *Scherzo* şi *Final* din *a 5-a* [de Beethoven]. *Dans macabru* [de S. Saëns]. *Concertul* [de] Klughardt, cu Rică [Breviman].

— **6/19 mar.** Dim. la repetiţie simfonic cu Mănucă. Andante din *a 5-a*, *Dans macabru*, eu ţin partea de pian, şi *Sommernachtstraum* [de F. Mendelssohn-Bartoldy]. Apoi la serviciu.

— **7/20 mar.** Dim. repetiţie generală. [...] Apoi la simfonic pe scenă.

— **14/27 mar.** La repetiţie simfonic. [...] Seara la teatru, la concert, pe scenă.

— **17/30 mar.** La 10 la repetiţie simfonic. *Simf[onia] 4-a* [de] Beethoven.

— **21 mar./3 apr.** La 9 la repetiţie. [...] *Rosamunda* [de Schubert], *Symph[onia] spaniolă* (Mihai Barbu)[95], *Simfonia 4-a*. [...] La 4 1/2 la Concert simfonic.

— **29 mar./11 apr.** Seara la Concert Simfonic. În lojă. *Concert* [de] Liszt: D^ra^ Penelopa Abramovici[96], *Simf[onia]* Haydn *sol major*, *Procession nocturne* [de Rabaud], *Carneval* de Svendsen.

— **1/14 apr.** Dim. repetiţie simf[onic]. Nottara cîntă *Fantezia* [*pentru vioară*] de Rimsky. *Scène pittoresques* de Massenet. [...] Seara de serviciu.

— **4/17 apr.** La simfonic.

— **7/20 apr.** Dim. trec pe la repetiţie Enescu. *Suita* de [Alexandru] Zirra.

— **8/21 apr.** Cu Enescu pe str. Carol. Îl rog să-mi facă rost pe lîngă Militaru [?] să mă pot duce al Bucureşti ca curier. Îmi promite.

— **10/23 apr.** La repetiţie simfonic. *Suita* [de] Zirra. *Simf[onie]* de Haydn.

— **11/24 apr.** Dim. la repet[iţie]. Uvertura *Rienzi* [de Wagner].

[92] Constantin Bobescu (1899—1992), compozitor, violonist concertist şi de muzică de cameră, dirijor.

[93] În ajun avusese loc demobilizarea armatei şi plecarea misiunilor străine, în urma încheierii armistiţiului cu germanii.

[94] Dată inedită în cronologia Enescu.

[95] Mihai Barbu, violonist. A studiat la Conservatorul din Iaşi, apoi la Hohschule für Musik din Berlin; a fost concertmaistru în orchestra societăţii „George Enescu" din Iaşi şi profesor la Conservator.

[96] Penelopa Abramovici, pianistă, eleva lui Ilie Sibianu de la Conservatorul din Iaşi.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

— **18 apr./1 mai.** Dim. repetiţie simfonic. *Concert* [*de pian*] Mozart cu Smărăndiţa Georgescu[97]; *Simf* [*onia*] *a 7-a* [de Beethoven]; bucată Caravia[98]. Lume f[oarte] multă [...]. Apoi la Simfonic, pe scenă.

— **24 apr./7 mai.** La 12 trec pe la repet[iţie] simf[onic]. Seara la Mme Procopiu. Quartetul Barozzi: Bobeştii, Breviman. Aci: Regina, Carol; Enescu [...], Florica Muz[icescu], Cella şi sora. Gretchaninow, Beethoven şi Mendelssohn. Cu Enescu acasă.

— **25 apr./8 mai.** Dim. la repet[iţie] simf[onic]. Lume multă. *Simf* [*onia*] Mozart, *re*, *Concert* [de] Paganini — Filip[99], *Oberon* [de Weber].

— **27 apr./10 mai.** Dim. citesc tratatul de pace. [...] La 4 1/2 la theatru, concert Enescu—Grünberg[100]. *Procession nocturne* [de Rabaud]; Arie *Manon* [de Massnet], *Bărbierul* [de Rossini], orchestrate de Costică[101], *Perle du Brèsil* [de Fèlicien David] de mine.

— **1/14 mai.** Repetiţie Simf[onic] Concert. Chopin, *Concert* cu [Theodor] Fuchs.

— **2/15 mai.** Dim. la repetiţie simf[onic]. Fuchs; *Guillaume Tell* [de Rossini]; *Simf* [*onia*] *4* [de] Beeth[oven]. [...] Apoi la Simfonic[102].

— **3/16 mai.** Dim. la Enescu. Aci Sibianu[103], [Victor] Gheorghiu, Marcel Botez.

— **6/19 mai.** Pe la prînz trec pe la Cenzură. Apoi cu artiştii Operei la Enescu; spre a da o scrisoare în contra calomniatorilor[104].

— **7/20 mai.** Dim. la repetiţie simf[onic]. Apoi cu artiştii Operei la Enescu; le dă scrisoarea. Cu Enescu în auto la vila Mme Cant[acuzino] la dejun + Emil Mihail. După masă, Enescu repetă cu el, pentru Galaţi[105], Sonata *Kreutzer*.

— **9/22 mai.** Dim. la repetiţie simf[onic]. Lume multă. Elisabeta; Mme Procopiu. D^na^ Trentini[10] cîntă; dansul *Le Démon* de [Anton] Rubinstein. La 5 iau pe Socrat la Prinţesa Elisabeta. Aci Mme Procopiu; Mişu, ministru de Londra, de Flers, Cella, d^ra^ Berindei, Enescu. Muzică. Apoi la Concert Simf[onic]. Rămîn la repetiţia *Evantaiului* de de Flers, pînă la 3 noaptea, cu Ventura, Tanţi Barozzi, [Tony] Bulandra.

— **15/28 mai.** Dim. la repet[iţie] simf[onic...]. Pe seară, Enescu mă caută. La 9 1/2 cu el în auto la Maruca la vilă. Aci Regina, Carol; Psycha [ş.a.]. Sonate de Lekeu, Nardini. La întors, cu Mişu Cant[acuzino], Enescu.

— **16/29 mai.** Dim. repetiţie simf[onic]. Lume multă. [...] *Concert piano* [de] S. Saëns cu D^na^ Burada[107]; *Dansurile* din *Pr*[*inţul*] *Igor* [de Borodin]. *Simf* [*onia*] *5-a*. Seara [...] eu la Simfonic.

— **22 mai/4 iun.** La repetiţie Caudella, simfonic. *Concertul de vioară* [de Caudella] cîntat de Enescu.

— **23 mai/5 iun.** La repetiţie simfonic Caudella. Lume multă. [...] Apoi la Concert Caudella.

— **3/16 iun.** La Facultate[108]: muzică de cameră. [...] Bârsan şi cu mine *Sonata* [*în*] *fa* de Grieg; apoi cu Enescu *Sonata* lui *în fa minor*.

— **9/22 iun.** La 5 1/2 avem concert în Aulă cu Nott[ara], [Theodor?] Popovici[109], [Antonin] Ciolan[110], Rică [Breviman]. Lume puţină: Mme Răileanu, Enescu, Didi [Istratty]. Cîntăm: *Trio* [de] Arensky, *4^lea^* [de] Borodin, *5^lea^* [de] Schumann.

[97] Smaranda Georgescu-Atanasoff, pianistă concertistă, eleva profesoarei Florica Muzicescu.

[98] *La nuit* pentru orchestră de Nicolae Caravia.

[99] Vasile Filip, „tînăr violonist descoperit de Enescu la un cinema din Iaşi" (adnotare N. Missir pe ms. dact., p. 24); elev al lui Alexandru Theodorini de la Conservatorul din Iaşi, apoi al lui George Enescu; în 1920 studia la Paris (Ed. Caudella, *op. cit.*, p. 144); violonist concertist şi profesor la Academia regală de muzică şi artă dramatică din Bucureşti.

[100] Henrieta Grünberg, soprană, eleva lui Enrico Mezetti de la Conservatorul din Iaşi.

[101] = Constantin Bobescu. Este vorba, probabil, de o orchestraţie simplificată.

[102] În cronologia amintită apare ziua de 1 mai 1918.

[103] Ilie Ionescu-Sibianu (1874—1934), pianist, compozitor, profesor şi director al Conservatorului de muzică din Iaşi, apoi profesor la Conservatorul din Cluj (*100 de ani de la înfiinţarea Conservatorului de muzică „George Enescu" din Iaşi*, Iaşi, 1964, p. 81, 83; G. Breazul, *op. cit.*, p. 728).

[104] Această scrisoare a apărut în presa ieşeană.

[105] Emil Mihail, violonist [?].

[106] Alma Olteanu-Trentini, soprană dramatică.

[107] Aspasia Sion-Burada, pianistă concertistă, profesoară la Conservatorul din Iaşi.

[108] În Aula Universităţii din Iaşi a avut loc o serie de concerte de muzică de cameră. Concertul din 3/16 iun. 1918 este inedit în cronologia Enescu.

[109] Theodor Popovici, violist în orchestra M.I.P.

[110] Antonin Ciolan, dirijor, director al Conservatorului din Iaşi, apoi director al Filarmonicii din Cluj.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

— **10/23 iun.** Eu trec pe la Enescu.

— **12/25 iun.** La 5 cu Popovici la concertul [N.] Papazoglu, la aulă. Aci stau lîngă Enescu.

— **27 iun/10 iul.** P.m. concertul Breviman cu Enescu. Eu întorc foile. *Sonata* [*pentru violoncel și pian*] de Strauss, Beeth[oven], *Sonata a III-a*, Boëlmann, [*Sonata pentru violoncel și pian*].

— **29 iun./12 iul.** Dim. Enescu la mine ca să-l acomp[aniez] după prînz la Maruca. Îi spun că sunt bolnav.

— **3/16 iul.** Enescu nu e acasă.

— **5/18 iul.** Seara la Mme Procopiu. Regina, Elisabeta, care-mi spune: „Ai reînviat?" Enescu și Cella cîntă Fauré și Franck.

— **10/23 iul.** Iau pe Popovici și mergem la Dir[ecția] Aprov[izionării] și ne vizăm biletul de demobilizare.

— **17/30 iul.** La 9 1/2 în Buc[ureşti].

— **18/1 dec.** [București]. Toată Calea Vict[oriei] pavoazată și populată cu elevi cu drapele și public. [...] Privim de la balcon. Într-un faeton trec principesele. Apoi intrarea Suveranilor în Capitală. Momentul e sublim. Regele, avînd în dreapta pe gen. Berthelot, în stînga pe regina și pe prințul Nicolae, toți călare. Regina e superbă. Ovațiunile nu mai contenesc. Florile plouă. Aeroplane zboară la mică înălțime. Ofițeri cu drapele; apoi trupe, gen. Prezan, Grigorescu etc.; apoi trupe franceze, engleze. Delirul e la culme. Strigătele nu mai contenesc.

1919

— **21 febr./6 mar.** Seara la Modern, la *Zézé* [farsă, vodevil?] cu Niculescu-Buzău. Stau în lojă cu Cohen, care îmi comunică programul primului concert de sonate Enescu cu mine[111].

— **11/24 mar.** Trec pe la Modern să mă interesez cînd vine Enescu.

— **12/25 mar.** La 9 vin Enescu și Cohen. Repetăm [...] P.m. repetăm iar de 2 ori. [...] Seara Concert (I). *Sonata* [*a*] *8-a* [de] Mozart, Brahms, *a 2-a*, Beeth[oven], *a 3-a*. Lume f[oarte] multă. Succes mare. În sală obscuritate completă.

— **13/26 mar.** P.m. repet cu Enescu.

— **14/27 mar.** La 3 vine Enescu pînă la 6 1/2. Apoi [...] la Concert. *Sonata 1-a* [de Bach], *a 11-a* [de] Mozart, Fauré.

— **16/29 mar.** La 10 1/2 la repetiție Ateneu. [...] P.m. studiez cu Enescu.

— **17/30 mar.** La 1 1/2 vine Enescu și Nonna. Repetăm. La 5 la Simfonic. *Simf*[*onia în*] *re*, Mozart, [*Le*] *Rouet d'Omphale* [de S. Saëns], *Tristan*, *Fidelio*. (Dir[ijat] de Enescu).

— **18/31 mar.** P.m. repetiție cu Enescu. Seara al 3-lea Concert Sonate: Mozart, *N° 3*, Beeth[oven], *nr. 2*, *la major*, Schumann, *1-a*.

— **19 mar./1 apr.** P.m. repet cu Enescu.

— **20 mar./2 apr.** P.m. repetăm cu Enescu.

— **21 mar./3 apr.** P.m. vine Enescu. Seara Concertul al 4-lea de sonate: Mozart, *a 4-a*, Grieg, *fa major* (*Allegretto* e bisat) și [Sylvio] Lazzari.

— **22 mar./4 apr.** P.m. repet cu Enescu.

— **23 mar./5 apr.** La 1 1/2 vine Enescu și [Paul] Prodan la repetiție. La 4 la Ateneu repetiție simfonic cu plată.

— **24 mar./6 apr.** La 2 1/2 la Georgette Berindey[112] repet cu Enescu. [...] Apoi la simfonic Enescu: *Concert Brandenburgez* [de Bach], *Nuages* [de Debussy] — *Fêtes* bisat, *Simfonia a* [*5-a*].

[111] George Enescu acompaniat la pian de Alfred Alessandrescu va prezenta 16 recitaluri la Ateneul Român, în ciclul „Istoria violinei" (martie-mai 1919).

[112] Georgeta Berindei, pianistă.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

— **25 mar./7 apr.** Dim. vine Enescu cu Dorin Demetrescu și repetăm p[entru] joi. P.m. repetăm p[entru] seara. [...] A 5-a ședință de sonate: *Sonata 12*, Mozart, Bach, [*a*] *2-a*, Saint-Saëns, *1-a*.

— **26 mar./8 apr.** P.m. repet cu Enescu.

— **27 mar./9 apr.** P.m. repet cu Enescu.

— **28 mar./10 apr.** [...] Apoi acasă, unde mă așteaptă Enescu. Repetăm. Seara, a 6-a ședință de sonate: Mozart, *n° 12*, Grieg, *sol*, Beeth[oven], *7*.

— **29 mar./11 apr.** Studiez toată ziua. P.m. repet cu Enescu. [...] La 7 1/2 iau pe Dinicu de la Mozart[113] și mergem la Enescu la Metropol apoi la Dr Dinu Brătianu. [...] Dineu copios. [...] Enescu povestește despre M. Cohen, care îi spunea: — Monsieur Enesco, c'est superbe ce que vous faites, c'est divin, c'est vraiment pas mal!!

— **30 mar./12 apr.** P.m. la 1 1/2 repetăm. La 5 mă duc la repetiție ge[nerală] simfonic. Ateneu. E cu public. [...] Cu Piaggio[114] pe C[alea] Vict[oriei]. Vorbim de calambururile lui Enescu (*Sol* est une tonalité rosse, puisque *Solférino*, et rhinocéros). Acasă studiez. Seara a 7-a ședință de sonate: Haydn, *N° 8*; Beeth[oven], *a 4-a*; Paderewski.

— **31 mar./13 apr.** La 1 iau pe Enescu [...] de la Metropol și mergem la Mme Arion la dejun. [Seara, la concert] *Simf*[*onia*] *2*, Brahms, *Steppenskizze*, Borodin, *Dans Macabru* [de S. Saëns], *Cataloña* [de Albeniz] cu Enescu.

— **1/14 apr.** De azi s-a introdus stilul nou.

— **18 apr.** Dim. studiez. Trec pe la Ateneu la repetiție Enescu. Conducem [pe Enescu] pînă la Metropol cu Nonna, Ciomac, Andricu, Nott[ara], Dinicu. Eu mă sui sus cu Enescu și-i cer o invitație la rep[etiția] generală, precum și permisiunea de a merge luni [21 apr.] la țară.

— **19 apr.** La 11 la Ateneu la repet[iție] Enesco. *Concert* Bach *la*, Brahms și S. Saëns. [...] P.m. repet cu Enescu la mine.

— **20 apr.** La 5 la Simfonic. [...] Enescu cîntă la vioară.

— **22 apr.** La 3 la Maruca. Aci de vorbă cu Alice și Poinsignon. Apoi cu Maruca, Pynx[115]. Repetăm programul.

— **23 apr.** Dim. vine Enescu, repetăm. [...] La 8 [...], la Ateneu. A 8-a [ședință de] sonate: Mozart, *N° 15*, Bach, *N° 4*, Brahms, *a 3-a*. După concert [...], Enescu îmi dă florile lui.

— **24 apr.** P.m. vine Enescu [la] repetiție.

— **25 apr.** P.m. repetăm la Maruca. Seara [...] a 9-a ședință: Mozart, *N° 6*, Beeth[oven], *5*, Grieg, *3*.

— **26 apr.** La 11 la Ateneu repetiție simfonic de vioară Enescu: concertele de Bach (*mi*), Mozart (*mi b*) și Beethoven.

— **27 apr.** P.m. la Simfonic. [...] Enescu e aclamat frenetic. [...] Pe drum [...] Enescu e escortat de 20 de domnișoare.

— **28 apr.** Dim. vine Enescu să repete. [...] P.m. vine iar Enescu și [Jean Al.] Steriade, care-i face o schiță.

— **29 apr.** P.m. la Maruca. Repetiție. [...] Seara a 10-a [ședință de] sonate: Mozart, *7-a*, S. Saëns, *2*, [Henri] Février.

— **1 mai.** Studiez toată ziua, 12 ore. *Sonata* de Strauss.

— **2 mai.** Trec pe la Ateneu, repetiție Enescu. [...] P.m. repetăm la Maruca. [...] Seara a 11-a [ședință de] Sonată: Mozart, a *7-a*, Beeth[oven], *1-a*, Strauss.

[113] Conservatorul „Mozart" din București (la Liederlafel, str. Poincaré nr. 20), condus de Maria Klenck (A se vedea George Breazul, *op. cit.*, p. 800).

[114] Celestino Piaggio (1886–1931), dirijor și compozitor argentinian, elev al lui d'Indy; a concertat la București în anul 1919 cu orchestra Filarmonica (G. Breazul, *Pagini din istoria muzicii românești*, vol. III, București, 1974, p. 145).

[115] Pynx = porecla dată de Carmen Sylva și de Maruca Cantacuzino lui George Enescu.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

— **3 mai.** La 11 la Ateneu repetiţie Enescu. *Pastorala* [de Beethoven], *Tod u* [*nd*] *Verkl* [*ärung*] [de R. Strauss], *Benvenuto* [*Cellini* de Berlioz].

— **4 mai.** Dim. vine Enescu, repetăm. Apoi studiez. La 5 la Simfonic Enescu.

— **5 mai.** La 3 la M^me^Cant [acuzino]. Repetiţie cu Enescu. Seara [...] la concert. [...] A 12-a şedinţă de sonate: Mozart *N° 16*, Bach, *a 5-a*, [Gabriel] Piernè. După concert la d^na^ Olga Brailoi, Dorobanţilor 6, et. 1. Aci Enescu [ş.a.].

— **6 mai.** Dim. cu Enescu.

— **7 mai.** P.m. la Maruca la repetiţie. Aci Florica Muzicescu, Psycha. Seara a 13-a şedinţă de sonate: Mozart, *N° 5*, Beeth [oven], [*a*] *6-a*, Lekeu.

— **8 mai.** Toată ziua studiez. Dim. repet cu Enescu. Cînt în total 13 ore.

— **9 mai.** P.m. la Maruca. [...] Seara [...] la Ateneu. A 14-a şedinţă: Mozart, [*a*] *9-a*, [Louis] Thirion, Schumann, [*a*] *2-a*.

— **10 mai.** Dim. la Ateneu, repetiţie generală. [...] Seara [...] la Concertul Enescu — Bârsan. Eu întorc foile lui Enescu la pian. Sonatele Franck, Enescu [şi] *Kreutzer*. Succes enorm.

— **11 mai.** Dim. vine Enescu, repetăm. [...] Concert: *Simfonia* de Gédalge, *Venusberg* [de Wagner], *Leonora* [de Beethoven].

— **12 mai.** La 12 trec pe la repetiţie simfonic. Cu Andricu, Nonna, Dinicu. Trec pe la Enescu, care-mi dă *Quintetul* de Pierné. P.m. studiez.

— **13 mai.** P.m. auto Marucăi vine să mă ia. La Metropol Enescu nu e. [...] Apoi la Maruca, Repetăm. [...] Enescu mi-a dat aconto 10 000 lei. Seara al 15-lea concert sonate: Mozart, *17*, Brahms, *1*, Franck.

— **18 mai.** Dim. iau pe Enescu de la repetiţie Ateneu şi mergem la Ninette Duca. [...] Conduc pe Enescu acasă. P.m. [...] la Simfonic. *Baletul* lui Nonna [116], *Concert* Schumann (Chebap) [117] şi *Eroica* [de Beethoven].

— **19 mai.** P.m. la Maruca. [...] Repetăm. Vin Contele şi Contesa de St. Aulaire, Psycha, Mme Procopiu [...], Florica Muzicescu [ş.a.]; apoi Regina. Seara [...] la concert. Ultima [şedinţă de] sonată: Mozart, *2*, Bach, *3*, *Kreutzer*. Succes mare. Rechemări multe.

— **21 mai.** Dim. la repetiţie Simf [onic] Enescu. Merge f [oarte] greu.

— **22 mai.** Dim. la repetiţie *Simf* [*onia*] lui Enescu [118]. P [artea] 2-a şi a 3-a. [...] La p. 3-a cînt orga la pian[119], Andricu celesta [...]. Apoi la Maruca. Repetă Enescu cu Caravia. [...] Seara [...] la Concert Enescu.

— **23 mai.** Dim. la repetiţie Enescu. *Simf* [*onia a*] *3-a*. Iese ceva mai clar. Enescu mă pune să-i dirijez cîteva pagini, ca să le poată asculta din sală. Apoi la p [artea a] 3-a trec la orgă.

— **24 mai.** Dim. la repetiţie Enescu. [...] Lume multă. [...] Eu mă duc să caut pe Andricu, care a întîrziat, şi care trebuie să cînte la celesta. Tocmai vine. În p. 3-a cînt la orgă. *Simf* [*onia*] iese binişor. La plecare [...] Enescu a uitat să mă invite la Mme Procopiu la masă.

— **25 mai.** La 5 la Simfonic. *A 3-a Simfonie* de Enescu cu coruri. Eu ţin partea orgei; Andricu celesta, Caravia pian. Succes imens. Flori multe, manifestaţie extraordinară p [entru] Enescu.

— **28 mai.** La 6 [...] eu la Maruca, aci repetă Enescu. [...] La 9 mergem la concert Enescu.

— **30 mai.** Dim. la repetiţie Sim [fonic] Enescu. Se fac fragmente din *Simfonia* lui. S-a întors Castaldi din Italia. [...] Apoi iar la repetiţie.

[116] *Ileana Cosînzeana*, balet de Ion Nonna Otescu.

[117] Nadia Chebap, pianistă concertistă, profesoară la Conservatorul din Bucureşti.

[118] Dată inedită în cronologia Enescu.

[119] Ateneul nu avea încă orgă; aceasta a fost inaugurată la 22 apr. 1939. „Concertul de inaugurare a orgei. Cîntă organistul Schütz, Filarm [onica] dirij [ată] de Gogu [Georgescu], L [ucia] Cosma". („Însemnările" lui A. Alessandrescu).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

— **31 mai.** Dim. la repetiţie Ateneu. Se face Bruch, *Concert*, cu Vasile Filip[120] şi *Simf [onia]* lui Enescu. Urmărim pe partiţie: eu, Nonna, Georgette Berindey. La 5 1/2 la Maruca la repetiţie Enescu. [...] La 9 [...] Concert Enescu.

— **1 iunie.** La 10 la Ministrul Angelescu[121] cu Enescu, Dinicu, Valaori[122], Otescu, Pantazi [Ghica ?]. Discutăm reorganizarea Conservatoarelor. [...] Apoi la Ateneu. Simfonic Enescu. *Simfonia [a] 3-a.*

— **3 iun.** Dim. ne întrunim Comisia p[entru] Conservator la Minister. Aci Valaori, Popa Lisseanu[123], Enescu, Sihleanu[124], Otescu, [D.G.] Kiriac, Dinicu, [Marcel] Botez. Enescu îmi dă la hotel *Simfonia* lui. [...] Seara [...] la Concert Enescu: *Suita* [de] Cuclin[125].

— **5 iun.** Dim. Minister, comisie. La 12 conduc pe Enescu [la] Metropol.

— **6 iun.** Concert Enescu. Cu Andricu şi Steriade într-o lojă.

— **7 iun.** Dim. la repetiţie Enescu. *Simf [onia a] 3-a* şi *Concerto* de Vivaldi (Siloti)[126]. [...] Apoi la Casa Şcoalelor. Aci cînt cu Enescu *Sonata [a] 2-a* de Schumann şi *Kreutzer* pentru studenţi.

— **8 iun.** Dim. la Minister, Comisie. [...] La Ateneu. Concert Simf[onic] Enescu. Lume puţină.

— **10 iun.** Dim. comitet la Minister. [...] P.m. vine auto de la Maruca să mă ia la ea. [...] La Maruca: Regina, Mme Procopiu, Simky [...], Florica Muz[icescu] etc. Enescu repetă p[entru] concert. [...] Apoi [...] la Concert Enescu. [...] Lume imensă. Stăm în loja Comitetului. E ultimul concert. Sihleanu ţine o alocuţiune.

— **14 iun.** Florica Muz[icescu] mă imploră să-l caut pe Enescu la Ministerul Cultelor şi să-i transmit un comision. Tocmai întîlnesc pe Enescu, ieşind de la Minister.

— **16 iun.** Seara la 9 cu auto la Mme Cant[acuzino]. Aci Enescu mi se plînge de caracterul orchestrei. Un membru (Mendelsohn)[127] s-a plins că au cîştigat puţin din ultimele 3 concerte cu *Simf [onia]* lui Enescu. Acesta, furios, trînteşte pupitrul, zbiară, înjură. Nu va mai dirija niciodată orchestra; le va plăti diferenţa. Nebunul de I. Barbu[128] se duce la Poliţie şi vine cu inspectori, spunînd că orchestra bate pe Enescu, care are bani la el! Ridicol. La Maruca: Regina, Regele, Mme Procopiu [ş.a.]. Cînt cu Enescu sonatele de Fauré şi Lekeu. Apoi Enescu din *Tristan*.

— **20 iun.** La 8 1/2 vine şi Andricu şi mergem la concert Filip — Enescu[129]. În sală întuneric.

— **23 iun.** Dim. pe drum cu Andricu, Enescu. [...] Ne-am întrunit la Ministru comisia Operei: Enescu, Edgar [Istratty], [Dim.] Dinicu, Castaldi, Nonna, Pantazi. La 9 1/2 la Ateneu.

— **24 iun.** [...] Apoi la Enescu, tocmai ieşea. [...] Apoi la Mavrodi[130], la *Viitorul*. Aci Enescu, Castaldi, Pantazi. Îl rugăm să primească direcţia Operei. Ne-a făgăduit că dacă Statul îi dă 1 milion subvenţie, poate.

— **30 iun.** La dejun la Mme Procopiu. Aci Marquisul de Belloy, Costică Emil Petrescu, Florica Muz[icescu], Enescu. Cînt cu Enescu „Cotletele"[131] de Rinsky, Borodin, Cui, Liadow etc. Acasă transcriu *Simf [onia]* Enescu. La 9 1/2 la Maruca. Serată. Aci Regina; apoi Regele. Enescu [ş.a.] Cîntăm *Poem* [de] Chausson, *Sonata [a] 2-a* [de] Schumann.

[120] Interpretul Vasile Filip nu figurează în cronologia citată.

[121] Ministrul Instrucţiunii Publice.

[122] Iuliu Valaori, lingvist şi filolog român, profesor la Universitatea din Bucureşti, secretar general în Ministerul Instrucţiunii, Cultelor şi Artelor.

[123] Gheorghe Popa-Lisseanu, istoriograf; a publicat izvoare antice şi medievale privind istoria României.

[124] Ştefan Sihleanu (1857—1923), profesor de zoologie la Universitatea din Bucureşti, preşedinte al Ateneului Român (Virgil Cândea, Ion Zamfirescu, Vasile Moga, *Ateneul Român*, Bucureşti, 1976, p. 129).

[125] Dimitrie Cuclin, *Suita nr. 2 în mi minor pentru vioară solo*. Primă audiţie la 3 iun. 1919.

[126] Alexander Siloti (1863—1945), pianist rus, elev al lui N. Rubinstein şi Ceaikovski; după 1918 se stabileşte în Anglia.

[127] Leon Mendelsohn (1886?—1942), violist în orchestra Filarmonicii şi a Operei din Bucureşti; este tatăl compozitorului Alfred Mendelsohn (G. Breazul, *Scrisori şi documente...*, p. 772); în anul 1927 i se decernează Menţiunea I onorifică la Concursul de compoziţie „George Enescu" pentru un *Cvartet de coarde*.

[128] I. Barbu, un membru al orchestrei [?].

[129] Dată inedită în cronologia Enescu.

[130] Alexandru Mavrodi (1881—1934), director al Teatrului Naţional şi Director general al teatrelor şi operelor.

[131] Probabil o glumă muzicală, desemnînd „cvartetele"; în acest caz cei doi muzicieni au făcut reducţii la 4 mîini.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

— **3 iul.** Dim. la examenul clasei Nottara. [...] Fiind mai multe reclamaţii, [...] Ministerul a casat examenele cl. VI şi VII, numind o comisie cu Enescu, Castaldi, Nonna, eu, Kiriac, Dinicu, Botez. [...] La 5 Enescu mă ia în auto la Cotroceni. Aci Regina, Simky Lahovary, Mme Procopiu, Georgette B[erindey], prinţesa Trubeţkoi cu fiul, care cîntă drăguţ la pian; col. Doyle. Cîntăm sonate de Fauré, Lekeu.

— **4 iul.** La 9 1/2 la Conservator. Reexaminarea elevilor D^rei^ Warlam[132]. [...] În comisie Enescu, Castaldi, Nonna, eu, Dinicu, Kiriac. [...] Rezultat slab.

— **5 iul.** Dim. la 8 la Conservator. Continuarea examenelor. Clasele D^rei^ Miclescu[133] şi Saegiu[134]. [...] P.m. la 3 la Ministrul Angelescu; îi supunem proiectul reorganizării Conservatoriilor.

— **20 iul.** Dim. la 8 trec şi las un cuvînt lui Jora (str. Solon 6) să vină la concursul Enescu[135]. Apoi la Casa Şcoalelor. La 9 1/2 vin: Enescu, Dinicu, Castaldi, Nonna, Kiriac, Botez, apoi Jora Sunt 10 candidaţi. [...] La 4 iar la Casa Şcoalelor. Se dă premiul II cu 1 200 lei: G. Simonis şi [Gh.] Cucu; prem. II onorific; Nottara şi Lazăr. 2 Menţiuni I a 700 lei: [Victor] Gheorghiu şi Călin Dumbravă (C. Dumitrescu); 1 menţiune onorifică: M. Mihalovici; 1 menţiune II cu 550 lei: T. Rogalsky. Facem procesul verbal.

— **21 iul.** Dim. la 8 la Enescu. Aci Cohen, [Alexandru?] Teodorescu, Botez, Nonna, Kiriac, Cucu. Trecem pe la agenţia Wagon Lits. Apoi M[inisterul] de Finanţe, Casa Şcoalelor, Minister [de] Instrucţie. Aci Enescu lasă ultimele lămuriri asupra muzicei la noi. [...] La 12 cu Enescu şi Nonna la D^na^ Maria Poenaru pentru bursa rămasă de la Regina Elisabeta. Eu voi fi în juriu cu Nonna şi Dinicu.

— **22 iul.** Dim. la 7 1/2 la Metropol. Aci Enescu, Cohen. Cu ei în auto [...], la gară. Enescu pleacă la Paris. La gară Nonna, Filip V[asile], Romeo [Drăghici][136].

— **17 dec.** Seara vine Max şi mergem la Berindey. Aci Florica Muz[icescu...], Cuclin, Andricu, Nonna, Toto Brăiloi[137], Socrat, [ş.a.]. Cu Nonna, Cuclin şi Brăiloi punem bazele Soc[ietăţii] Compozitorilor români. Redactăm o telegr[amă] p[entru] Enescu, oferindu-i preşedenţia.

1920

— **9 ian.** Enescu a venit azi dim. şi pleacă mîine la Dorohoi. Mă duc la Hotel Bratu (lîngă gară) să caut pe Enescu; nu e acolo. La 9 la „Cîntarea României"[138]. [...] De aci plec cu Edgar [Istratty] la Enescu; tocmai se dezbrăca. Îmi spune că Pierné i-a promis că îmi va cînta *Acteon*-ul.

— **21 ian.** [...] Apoi la „Amiciţia" la repetiţie [George] Georgescu. Vine şi Enescu cu Cohen; aude *Simf[onia a] 7-a.* [...] Apoi eu la „Europa"; aci Enescu, Georgescu, Dinicu. Conduc apoi pe Enescu pînă la Ninette Duca.

— **2 nov.** La 5 la Conservator. Se pun bazele Soc[ietăţii] Compozitorilor români. De faţă: Nonna, Kiriac, Castaldi, Brăiloi, Jora, Lazăr, Nottara, Enacovici, Cucu, Rogalsky, Gheorghiu. Se alege comitetul. Enescu, preşedinte; Castaldi şi Nonna, vicepreş[edinţi]; membri: eu, Brăiloi, Jora, Kiriac, Enacovici şi Cuclin.

[132] Aspasia Varlaam, profesoară de pian la Conservatorul din Bucureşti, din anul 1906.

[133] Zoe Miclescu, profesoară de pian la Conservatorul din Bucureşti, din anul 1908.

[134] Emilia Saegiu, profesoară de pian la Conservatorul din Bucureşti, din anul 1884 (curs pentru avansaţi).

[135] Concursul de compoziţie „George Enescu".

[136] Romeo Drăghici (Iaşi, 14 oct. 1891 — Bucureşti, 22 oct. 1983), muzicolog, primul director al Muzeului „George Enescu" din Bucureşti, înfiinţat în anul 1956.

[137] Toto = Constantin Brăiloiu.

[138] Societate corală înfiinţată în anul 1919 de Marcel Botez.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

STUDII

CREAŢIA MUZICALĂ ROMÂNEASCĂ DE TRADIŢIE BIZANTINĂ DIN SECOLELE XV—XVI

de TITUS MOISESCU

II. DOMETIAN VLAHU

Muzica românească de tradiţie bizantină din secolele XV—XVI a cunoscut o evidentă înflorire datorită Şcolii muzicale de la Putna, în fruntea căreia s-a situat cu autoritate Evstatie Protopsaltul, compozitor şi copist al mai multor codice, „una dintre cele mai remarcabile figuri din viaţa culturală a Moldovei timpului său", cum cu o vădită admiraţie îl prezenta Anne E. Pennington, profesoară de filologie slavonă comparată la Universitatea din Oxford [1]. Alături de Evstatie, un rol important în evoluţia Şcolii muzicale de la Putna l-au avut şi alţi compozitori şi copişti români, a căror activitate şi ale căror realizări au fost nemurite în colofoane şi diferite adnotări marginale pe filele codicelor scrise de ei : compozitorii Dometian Vlahu şi Theodosie Zotica, copiştii Macarie diaconul, Antonie Ieromonahul şi mulţi alţi anonimi care au contribuit la scrierea celor 11 manuscrise rămase din acest centru de artă şi cultură medievală de la Mănăstirea Putna.

1. Ce ştim despre Dometian Vlahu?

Un loc important în ierarhia creatorilor profesionişti ai evului mediu românesc îl ocupă compozitorul Dometian Vlahu, deşi contribuţia lui creatoare se limitează la o singură compoziţie cunoscută pînă acum : „Chinonicul zilei de miercuri, în ehul 4 plagal". Date concrete privind viaţa şi activitatea acestui „Vlah" nu deţinem, numele lui continuînd să se menţină într-un evident anonimat. Cîteva ipoteze referitoare la etnia, epoca şi locul în care a trăit şi activat acest Dometian a emis Anne E. Pennington, luînd în considerare elemente de ordin lingvistic şi onomastic. Pornind de la varietatea de forme în care stă scris numele compozitorului în cele patru codice putnene : Domentian *(D)*, Dementian *(I)*, Demetian *(B 283, S)*, precum şi de la atributul etnic şi forma grecească de genitiv a acestuia *(tou Vlahou)*, Anne E. Pennington sugerează ipoteza că „Dometian era un creator mai îndepărtat în timp decît Evstatie, că el ar fi trăit probabil în

[1] Anne E. Pennington, *Muzica în Moldova medievală/ Music in Medieval Moldavia*, secolul al XVI-lea, cu un eseu de D. Conomos. Ediţie îngrijită de Titus Moisescu, traducere din limba engleză de Constantin Sthi-Boos. Bucureşti, 1985, p. 194—199.

STUDII ŞI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 39, P. 31—50, BUCUREŞTI, 1992

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

secolul al XV-lea și că, așa stînd lucrurile, și-a căpătat pregătirea muzicală în afara țărilor române, probabil printre greci, întrucît numele îi este atașat compoziției sale sub o formă grecească"[2].

Că Dometian Vlahu era român, nu încape îndoială, atributul etnic fiind o mărturie evidentă în această privință. În numeroase codice scrise și păstrate în biblioteci din străinătate am identificat și alte nume însoțite de atributul etnic *Vlahu*[3], fapt ce nu pune la îndoială etnia acestora. Sîntem de acord deci cu Anne E. Pennington cu privire la faptul că acest atribut etnic i-a fost acordat într-o grupare de oameni cu origini diverse[4], cum ar fi de pildă una dintre mănăstirile de la Muntele Athos (de exemplu Mănăstirea Koutloumouz, cu mulți călugări români prin secolele XIV—XV), spre a fi deosebit de un eventual alt Dometian, de origine greacă, sîrbă sau bulgară. Deci numele de Vlahu nu i-a fost atribuit în nici un caz de localnicii moldoveni, care erau și ei, la rîndul lor, Vlahi. În mod cert se afla printre monahii din sudul Dunării, eventual la Tessalonic, la Muntele Athos sau în alte centre mănăstirești de rit ortodox, probabil printre greci, așa cum demonstrează Anne E. Pennington, în mijlocul cărora a primit o instrucție muzicală aleasă, devenind compozitor. În legătură cu toate aceste presupuneri se ridică totuși cîteva întrebări:

a) Era Dometian Vlahu monah? Nu avem nici un indiciu în această privință. Dar dacă acceptăm ideea că în secolele XIV—XVI, muzica bizantină — creația și interpretarea ei — era apanajul monahilor, atunci trebuie să fim de acord că și Dometian Vlahu era unul dintre aceștia.

b) Cum a ajuns cîntarea compusă de Dometian Vlahu în circulația codicelor putnene, în patru dintre acestea, datate de noi la mijlocul secolului al XVI-lea? Am putea presupune că unul dintre copiștii moldoveni, în drumul său prin centrele mănăstirești ale orientului ortodox, a intrat în posesia acestei cîntări pe care a adus-o la Putna. Sau poate l-a cunoscut pe însuși Dometian Vlahu, care trăia retras în vreo mănăstire athonită, acesta oferindu-i monahului moldovean propria-i compoziție. S-ar mai fi putut întîmpla ca însuși Dometian Vlahu să fi venit la Mănăstirea Putna către mijlocul secolului al XVI-lea și să fi dăruit el însuși creația sa muzicienilor din acest centru. În aceste două din urmă cazuri nu mai rezistă ipoteza lui Anne E. Pennington, precum că Dometian ar fi trăit într-o perioadă de timp înaintea lui Evstatie, probabil în secolul al XV-lea.

c) Oare Dometian Vlahu nu a compus decît o singură cîntare, fapt ce i-a atras nedreapta caracterizare a lui D. Conomos de „compozitor obscur"[5]? Pentru că, socotim noi, numai puținătatea creației l-a determinat pe D. Conomos să-i atribuie calificativul de „obscur"; la o cercetare mai atentă, ne dăm seama că lucrarea lui Dometian are certe virtuți componistice, care demonstrează că muzicianul valah era un compozitor instruit, bun cunoscător al legilor construcției monodiei bizantine. Ținînd seama de valoarea artistică a acestei singulare compoziții și de virtuțile de compozitor pe care le-a manifestat în lucrare, sîntem convinși că Dometian Vlahu a compus muzica la mai multe cîntări liturgice care, din numeroase cauze, s-au rătăcit, unele din ele dispărînd odată cu manuscrisele în care au fost consemnate, altele rămînînd „nepublicate", adică nepreluate de copiști în codicele pe care aceștia le-au realizat. Dacă Dometian Vlahu ar fi fost la rîndu-i și un copist de manuscrise, așa cum a fost Evstatie, iar codicele scrise de el ar fi rezistat vitregiilor vremii, am fi astăzi în posesia unui număr mai mare de creații muzicale ale acestui compozitor valah. Nutrim totuși speranța că în viitorul nu prea îndepărtat vom avea prilejul de a obține noi mărturii privind viața și creația lui Dometian Vlahu, fapt ce ne va da posibilitatea să completăm biografia acestui compozitor român.

[2] Anne E. Pennington, *op. cit.*, p. 196—197.

[3] Gr. Stathis, *Les Manuscrits de musique byzantine, Mont Athos*, Catalogue descriptif, Athènes, 1975 (volume I), 1976 (volume II). Catalogul a fost proiectat în șapte volume, autorul propunîndu-și să prezinte toate manuscrisele de muzică bizantină păstrate în bibliotecile mănăstirilor și schiturilor de la Muntele Athos. În primele două volume, pe care le deținem și noi, am identificat numele unor compozitori valahi, ale căror creații sînt conservate în diverse codice athonite: *Iovașcu Vlahu*, compozitor din secolul al XVII-lea, protopsalt al curții Ungrovlahiei, elev al celebrului German Neon Patron. A compus o Doxologie în ehul 4, heruvice, chinonice, catavasii, irmoase calofonice etc. Cîntările lui se păstrează în numeroase manuscrise de la Muntele Athos, din Biblioteca Academiei Române, din Biblioteca Națională din Viena etc. *Ioan Vlahu*, compozitor din secolul al XVIII-lea. A compus irmoase calofonice cu o largă desfășurare. *Vlatir Vlahu*, compozitor din secolul al XVIII-lea, autor al unei Doxologii în ehul 1. *Callist*, arhimandrit al Moldovlahiei, compozitor din secolul al XVIII-lea, autor al unui Heruvic în ehul 1. *Nectarie Vlahu Prodromitul*, compozitor din secolul al XIX-lea, autor al unui Axion care a circulat în multe manuscrise athonite, precum și al altor cîntări liturgice. *Dimitrie Vlahu*, compozitor din secolul al XIX-lea, autor al unui Axion păstrat în cîteva manuscrise athonite. Sîntem convinși că și alte nume de compozitori valahi voi fi identificate în manuscrisele ce se păstrează în bibliotecile mănăstirilor ce fac obiectul următoarelor cinci volume ale Catalogului lui Gr. Stathis.

[4] Anne E. Pennington, *op. cit.*, p. 198—199.

[5] D. Conomos, *Mănăstirea Putna și tradiția muzicală a Moldovei în secolul al XVI-lea*, în Anne E. Pennington, *op. cit.*, p. 244—247.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Deşi în mod sigur Dometian nu a fost putnean — şi cu această afirmaţie susţinem ipoteza lui Anne E. Pennington, precum că el a aparţinut unei comunităţi monahale din afara ţărilor române — l-am ataşat totuşi Şcolii muzicale de la Putna, numai datorită faptului că singura lui compoziţie cunoscută pînă acum s-a păstrat şi s-a transmis prin manuscrisele localnicilor putneni de la mijlocul secolului al XVI-lea.

Rămîne de stabilit, cu o mai mare exactitate şi pe baza unor noi mărturii, perioada de timp în care şi-a petrecut viaţa Dometian Vlahu. Ni se pare totuşi posibilă ipoteza lui Anne E. Pennington, preluată şi de D. Conomos în eseul său, precum că Dometian Vlahu a trăit în secolul al XV-lea, înaintea lui Evstatie, cîntarea compusă de el fiind adusă la Putna de unul dintre monahii moldoveni care au vizitat centrele mănăstireşti din orientul ortodox. Avem de asemenea convingerea că unul sau mai multe manuscrise muzicale conservate în bibliotecile mănăstirilor de la Muntele Athos mai păstrează în filele lui şi alte compoziţii datorate lui Dometian Vlahu, pe care le-am dori cît mai grabnic identificate şi date publicităţii [6].

2. Creaţia muzicală a lui Dometian Vlahu păstrată în manuscrisele de la Putna

Chinonicul zilei de miercuri, în ehul 4 plagal — „Paharul mîntuirii voi lua şi numele Domnului voi chema. Aliluia, Aliluia, Aliluia" (Ps. 115/4) — este unica lucrare cunoscută pînă acum a compozitorului Dometian Vlahu. Ea se păstrează în patru manuscrise putnene: *Ms. I — 26/I* (f. 127—128^{v}), din Biblioteca Centrală Universitară „Mihai Eminescu" din Iaşi, un Antologhion scris de Antonie ieromonahul la anul 1545; *Ms. sl. 283* (f. 111—113^{v}), din Biblioteca Academiei Române din Bucureşti, un Antologhion scris de un copist anonim la mijlocul secolului al XVI-lea; *Ms. 1886/D* (f. 24—25^{v}), din biblioteca Mănăstirii Dragomirna, un Antologhion scris de un copist anonim la mijlocul secolului al XVI-lea; *Ms. 816/S* (f. 103—105), din biblioteca Muzeului de Istorie şi Arheologie Bisericească din Sofia, un Antologhion scris de un copist anonim la mijlocul secolului al XVI-lea.

Numele autorului figurează în toate cele patru manuscrise, însă sub diverse forme: „tou Dementian tou Vlahou" (Ms. I—26/I); „tou Demetian tou Vlah" (Ms. 283/BAR); „tou Domentianou tou Vlah" (Ms. 1886/D); „tou Demetian tou Vlahou" (Ms. 816/S).

Despre autor şi cîntare a emis unele ipoteze Anne E. Pennington, pe care le-a preluat şi D. Conomos [7]. Grigore Panţiru a transcris în notaţie liniară varianta din *Ms. 283/BAR*, însoţind-o de consideraţii de structură muzicală şi de formă [8].

Toate cele patru variante prezintă, cu unele inadvertenţe, întreaga cîntare, astfel încît oricare din ele poate fi transcrisă în notaţie liniară şi analizată. Inadvertenţele sînt cauzate de greşeli de copist în preluarea variantei, greşeli ce s-au perpetuat, multe din ele, de la variantă la variantă. Cea mai corectă ni se pare a fi varianta din *Ms. 1886/D* [9], care conţine şi cele mai puţine inadvertenţe (7 faţă de cele 13 operate de Grigore Panţiru la varianta din *B 283*). O cercetare comparată a celor patru variante oferă posibilitatea corectării tuturor diferenţelor, realizînd astfel o transcriere cît mai fidelă faţă de ceea ce reprezenta iniţial varianta princeps. Noi am iniţiat o astfel de cercetare comparată, realizînd din varianta oferită de *Ms. 1886/D* un text muzical cît mai corect, aşa cum credem noi că arăta el la origine.

Ca întindere, cîntarea este de amplitudine medie şi se desfăşoară, în varianta din *Ms. 1886/D*, pe 40 de rînduri: textul propriu-zis al chinonicului pe 25 de rînduri, iar refrenul pe 15 rînduri [10].

[6] Nutrim speranţa că în viitoarele volume ale Catalogului lui Gr. Stathis va apărea şi numele lui Dometian Vlahu printre compozitorii athoniţi.

[7] v. supra, notele 1 şi 5.

[8] Grigore Panţiru, *Manuscrise muzicale inedite de la Mănăstirea Putna*, în *Biserica Ortodoxă Română*, anul LXXXVII (1969), nr. 11—12 (noiembrie-decembrie), p. 1253—1264; idem, *Şcoala muzicală de la Putna*, în *Studii de muzicologie*, vol. VI, Bucureşti, 1970, p. 29—56.

[9] *Ms. 1886/D*, un Antologhion de la mijlocul secolului al XVI-lea, scris de un copist anonim şi păstrat în biblioteca Mănăstirii Dragomirna, judeţul Suceava. Pentru cunoaşterea unor amănunte privind acest manuscris să se vadă şi Titus Moisescu, *Prolegomene bizantine*, I — Muzică bizantină în manuscrise şi carte veche românească, Bucureşti, 1985, p. 44—57.

[10] Rîndurile melodice la care ne referim aici corespund celor din *Ms. 1886/D* şi pot fi identificate în fotocopiile alăturate.

3—c. 3629

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Cîntarea se desfăşoară liber, într-o monodie continuă, într-un stil calofonic melismatic, bogat ornamentat, şi într-un ambitus cuprins între *si grav* şi *re'*, Ehul de bază este 4 plagal, cu sunetul iniţial transcris pe *do*, iar cu cel final, de asemenea stabilit pe *do*. Cadenţele interioare sînt, în general, marcate de mărturii : pe *do* (rîndul 4) şi pe *sol* (r. 9, 14, 21) ; alte cadenţe interioare, neindicate de mărturii, intervin astfel : pe *mi* (r. 2), pe *do* (r. 16, 26, 40), pe *sol* (r. 29, 32).

Din punctul de vedere al formei, distingem 4 părţi, segmentate de formulele melodice „lege" şi „palin", astfel :

A — Paharul mîntuirii voi lua (r. 1—8)
— *lege* (într-o formulă scurtă de semicadenţă — r. 9)
B — Şi numele Domnului voi chema (r. 9—16)
— *palin* (r. 17)
C — Şi numele Domnului voi chema (r. 18—24)
— *lege* (r. 24—25)
— pasaj de trecere spre refren (r. 25—26)
D — Refrenul : Aliluia, Aliluia, Aliluia, Aliluia, Aliluia (se repetă de 5 ori — r. 27—35)
— pasaj de trecere (acelaşi, uşor modificat — r. 36—37)
— Aliluia (final — r. 37—40)

În acest context, formulele „lege" şi „palin" au roluri diferite : formula scurtă, cadenţială „lege" (r. 9) are rol de segmentare a stihului şi, implicit, a monodiei ; formula „palin" din rîndul 17 indică repetarea celei de a doua părţi a stihului ; prin formula „lege" din rîndurile 24—25 se încheie textul propriu-zis al stihului şi se face introducerea în cea de a patra secţiune, refrenul *Aliluia*, care se repetă de cinci ori, revenind în final a şasea oară.

Ftoraua *nenano* apare de patru ori şi totdeauna pe *do'* (r. 11, 18, 20, 32). Unii muzicologi cromatizează pentacordul inferior ce urmează sunetului pe care este scrisă ftoraua, astfel : *do-si-la bemol-sol-fa*, aşa cum a procedat şi Grigore Panţiru în transcrierea sa. Noi nu o vom face, lăsînd monodia să curgă în sunetele ei naturale. Atragem atenţia asupra unei astfel de transcrieri, lăsînd la latitudinea interpretului alegerea variantei care corespunde gustului său artistic, deoarece reguli referitoare la această manieră de transpunere nu există în nici una din vechile gramatici muzicale ale secolelor XIV—XVI.

Dometian Vlahu foloseşte cu precădere unele formule ritmico-melodice specifice, concentrate în diverse grupări de semne diastematice, aşa cum le-am observat şi în creaţia lui Evstatie :

— Formula Parakalesma, plasată în special la apariţia ftoralei nenano (r. 11, 13, 18, 20, 32, 39) ;

— Formula Heteron (r. 3, 5, 7, 35, 39) ;

— Formula Apostrophos, folosită pentru „palin" (r. 17) şi pentru „lege" (r. 24) ;

— Formula Oxeia-dublă (r. 4, 8, 36) ;

— Formulă de semicadenţă (r. 9, 14, 21, 29, 31, 33).

Ca în toate manuscrisele putnene, textul literar în limba greacă al chinonicului lui Dometian Vlahu, preluat de copiştii moldoveni, este scris într-un amestec de alfabete surprinzător de divers, diferenţele şi curiozităţile de scriere deosebindu-se de la variantă la variantă. De exemplu, vocala *i*, din primul rînd, este redată în *Ms. 1886/D* prin н slavon, pe cînd în toate celelalte variante apare sub forma lui *ita* grecesc. Diftongul *ei* din rîndul 5, în *Ms. I—26/I* şi în *Ms. 1886/D* este notat prin *ei*, pe cînd în *Ms. 1886/D* şi în *Ms. 816/S* este redat prin н slavon. De asemenea, în refrenul Aliluia, amestecul de alfabete este atît de divers, încît ne-ar trebui mult spaţiu spre a-l prezenta şi analiza. Toate aceste particularităţi de scriere a textului literar sub neumele muzicale sînt specifice muzicienilor de la Putna, ele fiind semnalate de toţi cei care s-au referit la aceste codice [11].

Pentru a realiza o transcriere cît mai corectă — din punctul nostru de vedere — am ţinut seama de toate cele patru variante, ca şi de transcrierea realizată de Grigore Panţiru [12], corectînd

[11] v. Anne E. Pennington, *op. cit.*, p. 144—185, 194—199, şi D. Conomos, *op. cit.*, p. 228—247.

[12] Grigore Panţiru, *op. cit.*, p. 41—42, 51—56.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

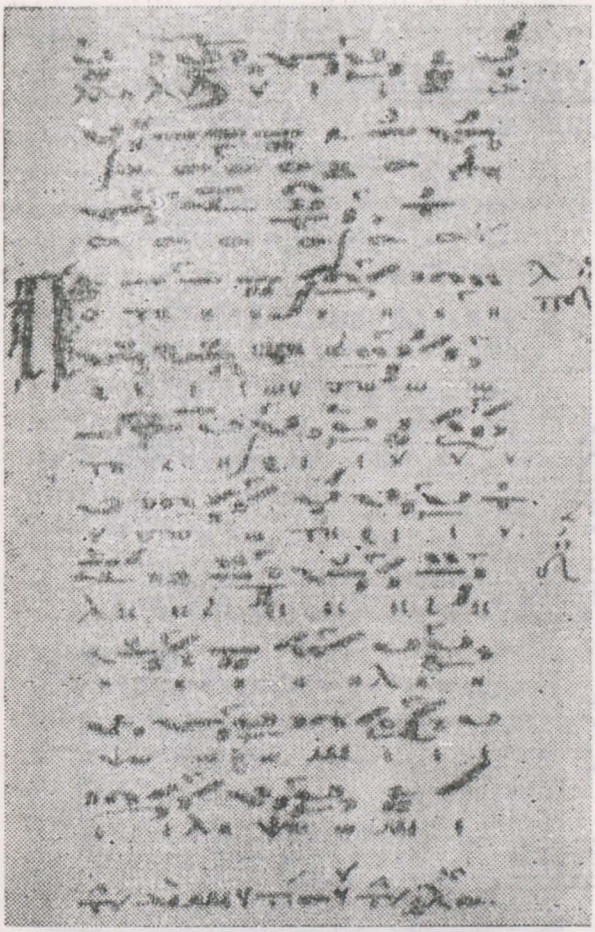


Fig. 1 *Ms. 1886/Dragomirna, f. 24 :* Ποτήριον σωτηρίου („Paharul mîntuirii"), Chinonicul sau Priceasna zilei de miercuri, de Dometian Vlahu.

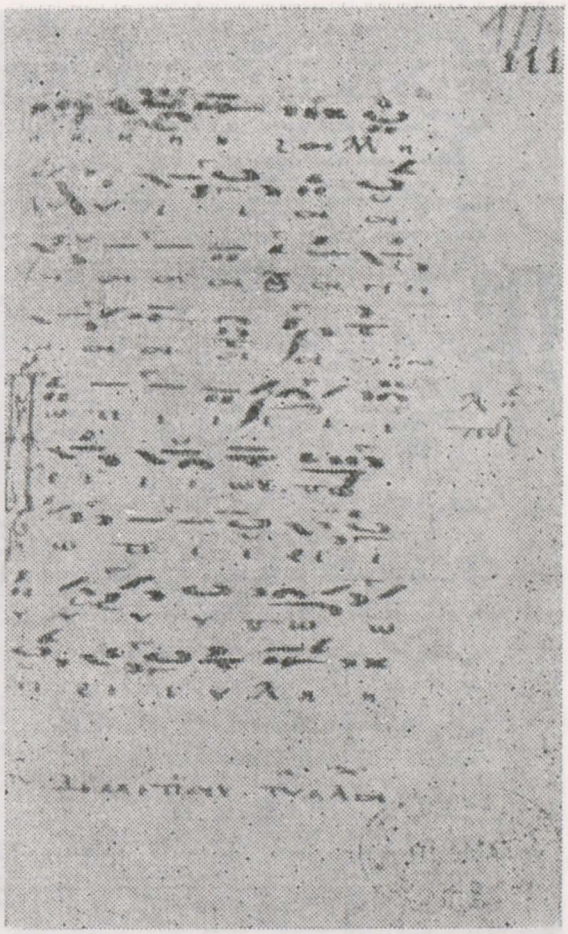


Fig. 2 *Ms. B 283/BAR, f. 111 :* Ποτήριον σωτηρίου („Paharul mîntuirii"), Chinonicul sau Priceasna zilei de miercuri, de Dometian Vlahu.

inadvertenţele ce ar fi putut devia mersul monodiei. Intervenţiile noastre (numerotate de la 1—7) sînt următoarele :

1. În loc de aporrhoē am introdus în text un apostrophos, aşa cum stă scris în toate celelalte trei variante.

2. Aici am introdus un apostrophos, ca în varianta din *B 283*, pentru a ajunge în mod corect la sunetul *do* indicat de mărturie ; tot aici ar trebui corectată şi mărturia (4 pl.), deoarece se ajunge la acest *do* printr-un pasaj coborîtor.

3. La sugestia lui Grigore Panţiru am adăugat un apostrophos, pentru a ajunge corect la sunetul *sol* indicat de mărturie.

4. Am adăugat un oligon cu diplē, conform aceluiaşi pasaj melodic din rîndul 18, unde se repetă formula melodică ; în felul acesta melodia ajunge corect la *do'*, indicat şi de ftoraua nenano şi de formula melodică fixă parakalesma.

5. Pentru a obţine un salt de terţă, necesar mersului melodic indicat de mărturia ce urmează pe rîndul 14, am acceptat sugestia lui Grigore Panţiru de a adăuga o kendima sub oxeia.

6. În loc de apostrophos cu diplē, am introdus aici un aporrhoē cu diplē, aşa cum apare în toate cele trei variante.

7. Şi aici am înlocuit isonul cu apporrhoē, ca în toate celelalte trei variante ; în felul acesta, mersul melodic se situează pe alte trepte decît cele propuse de Grigore Panţiru.

Alăturat reproducem transcrierea variantei din *Ms. 1886/D* a Chinonicului zilei de miercuri, în ehul 4 pl. de Dometian Vlahu, precum şi facsimilele acestei cîntări, spre cercetare şi interpretare. Considerăm că atît autorul cît şi lucrarea sa trebuie să beneficieze de atenţia muzicologilor şi interpreţilor din ţara noastră, numele lui Dometian Vlahu găsindu-şi un binemeritat loc în istoria muzicii medievale româneşti, alături de acelea ale lui Evstatie Protopsaltul şi Theodosie Zotica, compozitori români din secolele XV—XVI.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

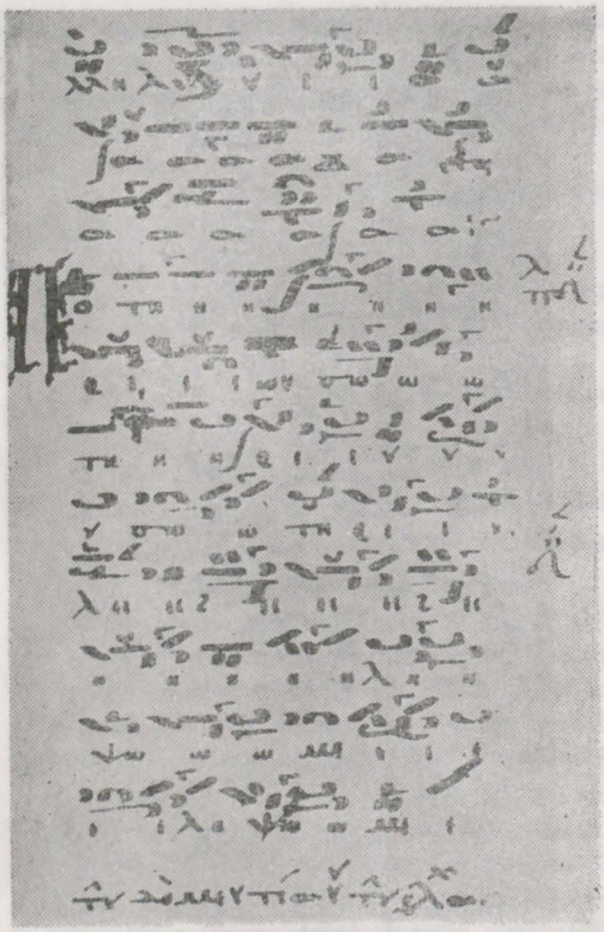


Fig. 3 *Ms. 1886/D*, f. 24.

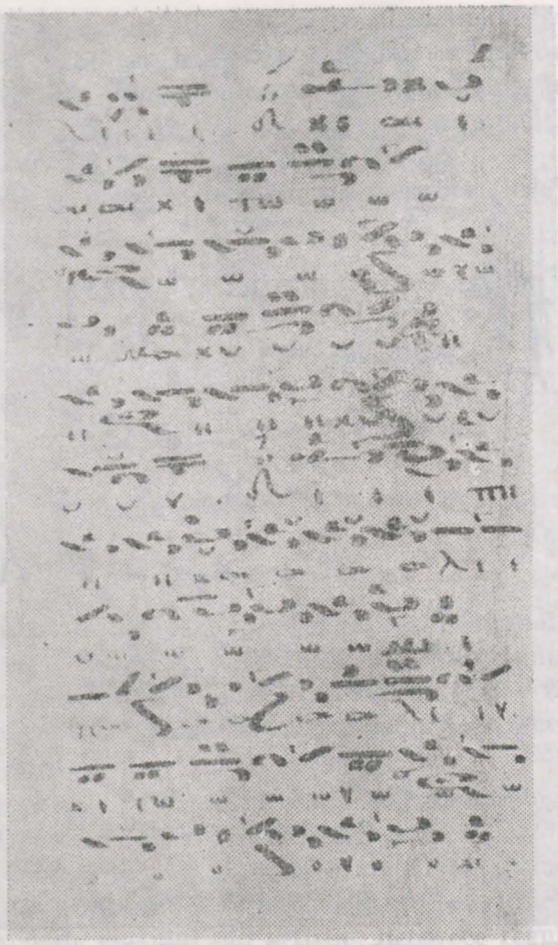


Fig. 4 Idem, f. 24ᵛ.

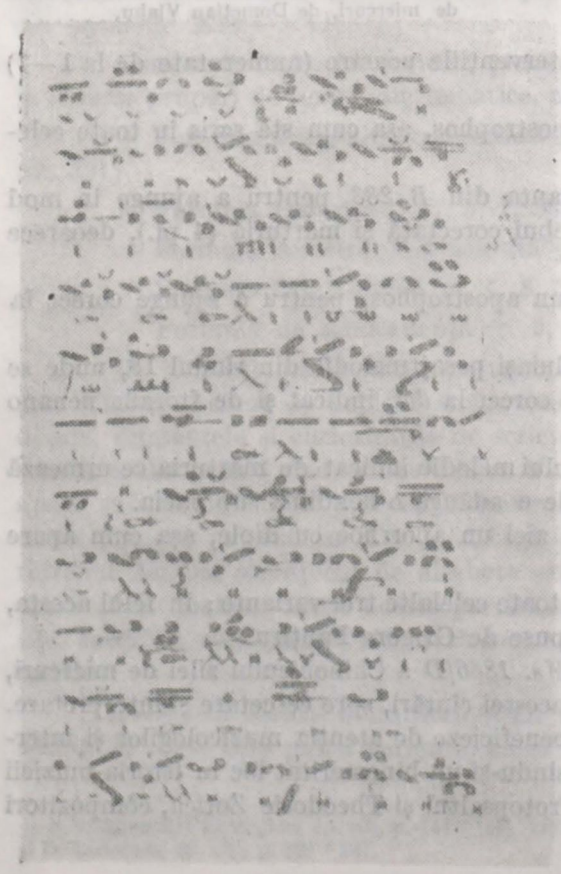


Fig. 5 Idem, f. 25

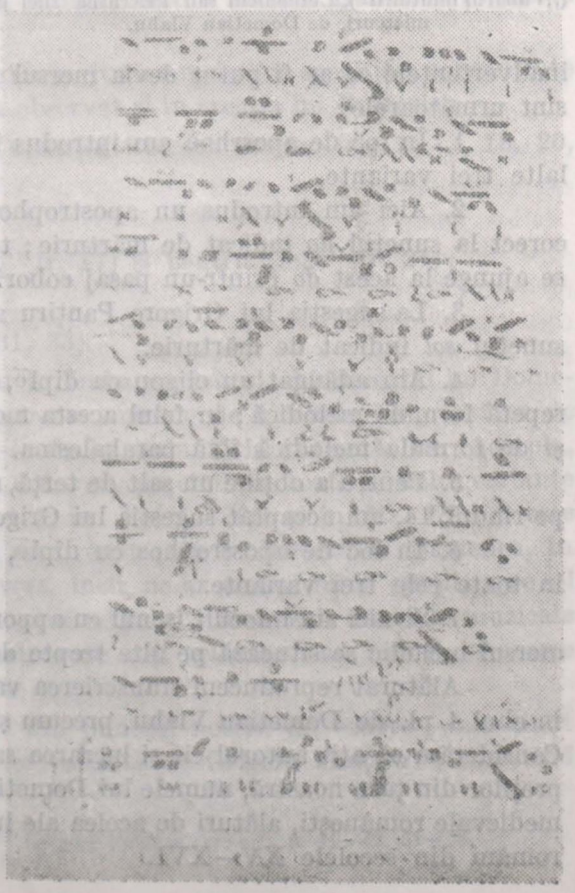


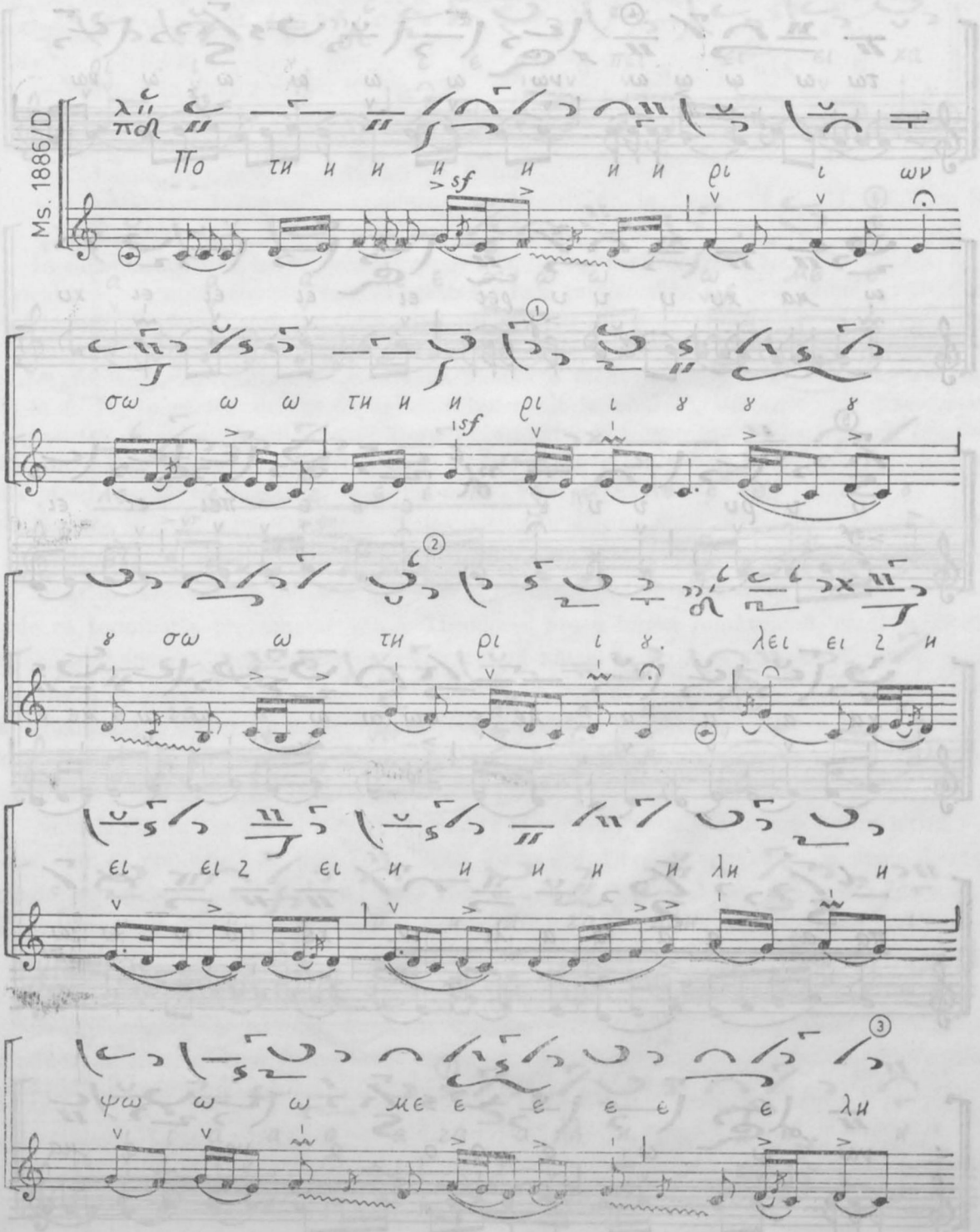
Fig. 6 Idem, f. 25ᵛ.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

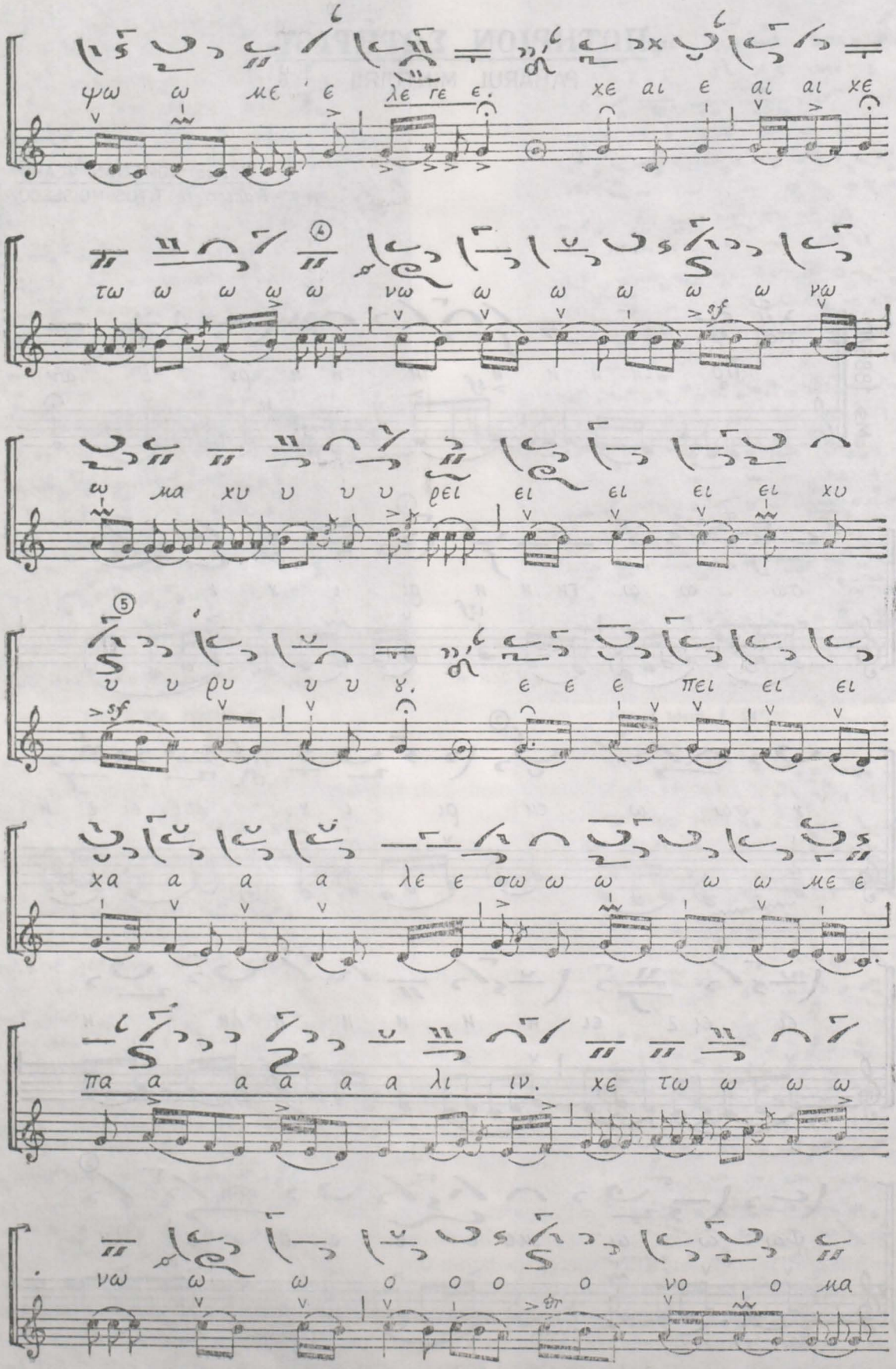
ΠΟΤΗΡΙΟΝ ΣΩΤΗΡΙΟΥ

PAHARUL MÎNTUIRII

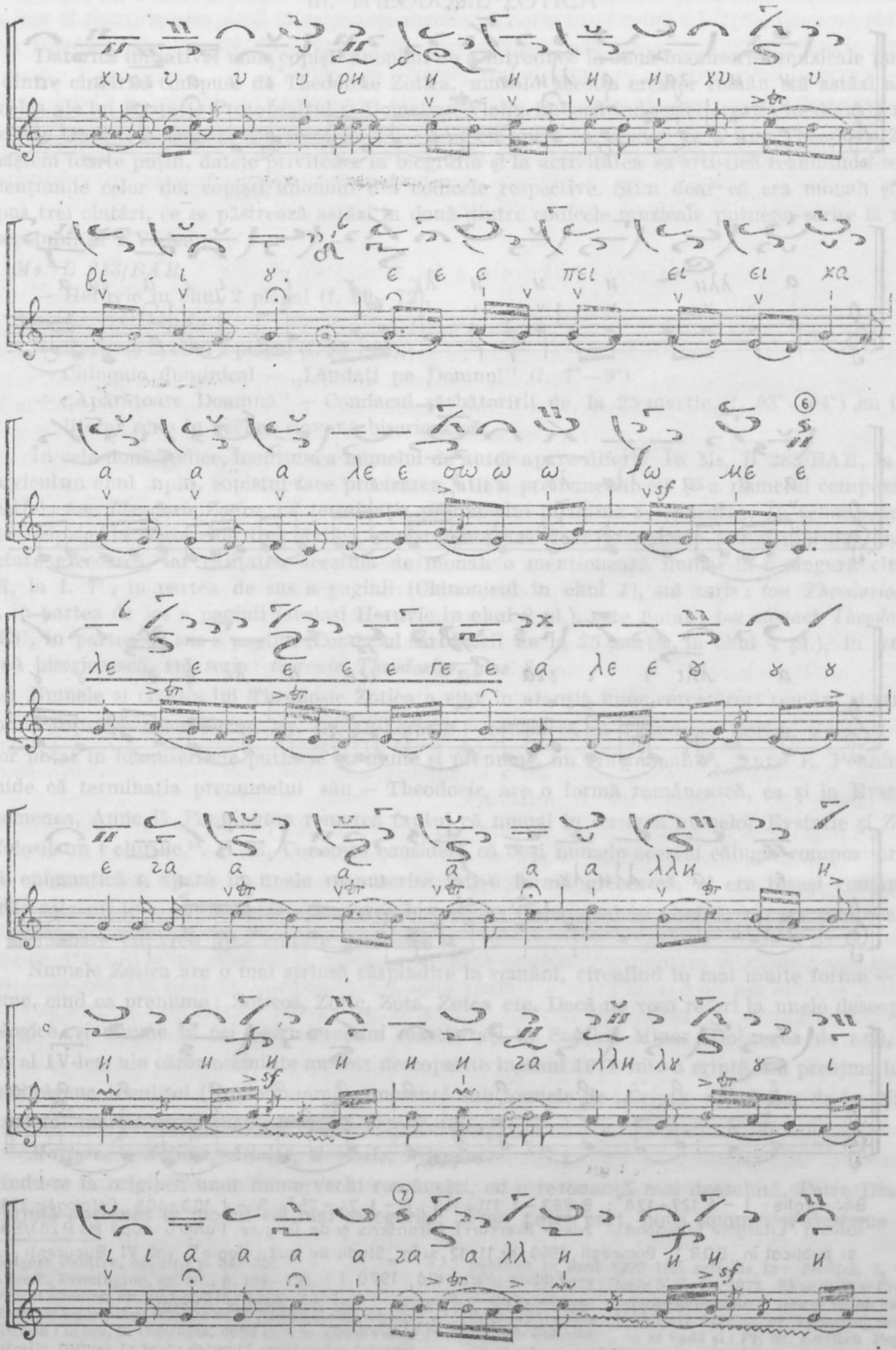
Muzica: DOMETIAN VLAHU
Transcriere: TITUS MOISESCU



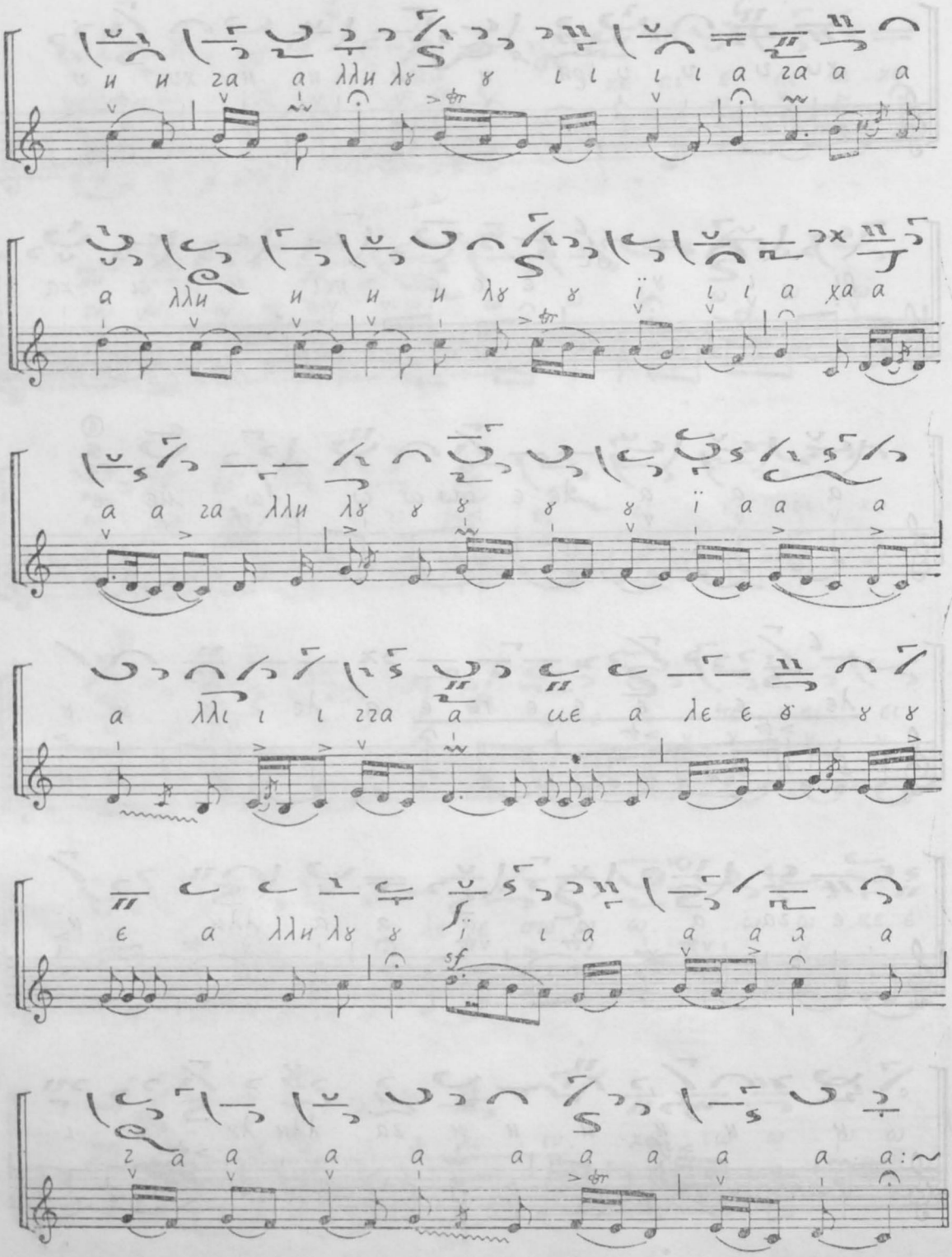
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



Bibliografie: I – f 127-128v; B 283 – f 111-113, D – f 24-25v; S – f 103-105, Catalog No 323; Oficiul: Liturghie (Chinonicul zilei – miercuri). (Transcris și de Grigore Panțiru după Ms B 283/BAP și publicat în „B.O.R.", București, 1969, nr 11-12, și în „Studii de muzicologie", vol. VI, București, Editura Muzicală, 1970.)

Ποτήριον σωτηρίου λήψομαι, καὶ τὸ ὄνομα Κυρίου ἐπικαλέσομαι. Ἀλληλούϊα.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

III. THEODOSIE ZOTICA

Datorită inițiativei unor copiști anonimi de a introduce în două manuscrise muzicale putnene trei dintre cîntările compuse de Theodosie Zotica, numele acestui creator român stă astăzi alături de acelea ale lui Evstatie Protopsaltul și Dometian Vlahu, îmbogățind astfel creația medievală românească de tradiție bizantină din secolele XV—XVI cu opera sa. Cine și ce a fost Theodosie Zotica cunoaștem foarte puțin, datele privitoare la biografia și la activitatea sa artistică rezumîndu-se doar la mențiunile celor doi copiști anonimi din codicele respective. Știm doar că era monah și că a compus trei cîntări, ce se păstrează astăzi în două dintre codicele muzicale putnene scrise la mijlocul secolului al XVI-lea :

Ms. B 283/BAR

— Heruvic în ehul 2 plagal (f. 69—72).

Ms. Lz. 12/Leipzig

— Heruvic în ehul 2 plagal (f. 25—28),

— Chinonic duminical — „Lăudați pe Domnul" (f. 7v—9v).

— „Apărătoare Doamnă" — Condacul sărbătoririi de la 25 martie (f. 93v—94v) ,cu textul literar scris în vechea slavonă bisericească.

În cele două codice, mențiunea numelui de autor apare diferit. În Ms. B 283/BAR, la f. 69 (Heruvicul în ehul 2 pl.), copistul face precizarea, atît a prenumelui, cît și a numelui compozitorului, astfel: *tou Theodosie Zotica*, cu terminația prenumelui în formă românească. În schimb, în Ms. Lz. 12/Leipzig, la toate cele trei cîntări, copistul notează doar prenumele compozitorului, însă în redactare grecească, iar calitatea acestuia de monah o menționează numai la o singură cîntare. Astfel, la f. 7v, în partea de sus a paginii (Chinonicul în ehul 1), stă scris : *tou Theodosios ;* la f. 25, în partea de jos a paginii (același Heruvic în ehul 2 pl.), este notat : *tou monach Theodosios ;* la f. 93v, în partea de sus a paginii (Condacul sărbătorii de la 25 martie, în ehul 4 pl.), în vechea slavonă bisericească, stă scris : *tvorenie Theodosios, glas 8.*

Numele și creația lui Theodosie Zotica a stat în atenția unor cercetători români și străini. Grigore Panțiru — necunoscînd Ms. Lz. 12/Leipzig — consideră că Theodosie Zotica, singurul compozitor notat în manuscrisele putnene cu nume și prenume, nu era monah [13]. Anne E. Pennington conchide că terminația prenumelui său — Theodos*ie*, are o formă românească, ca și la Evstatie; de asemenea, Anne E. Pennington remarcă faptul că numai în scrierea numelor Evstatie și Zotica este folosit un *t* chirilic [14]. D. E. Conomos consideră că deși numele acestui călugăr-compozitor — o figură enigmatică — apare în unele manuscrise într-o formă grecească, el era totuși român, iar lucrările sale nu le-a putut detecta în surse bizantine; Chinonicul în ehul 1, nu are nici cea mai mică asemănare cu vreo altă cîntare grecească [15].

Numele Zotica are o mai strînsă răspîndire la români, circulînd în mai multe forme — cînd ca nume, cînd ca prenume : Zoticos, Zotic, Zota, Zotea etc. Dacă ne vom referi la unele descoperiri arheologice, și anume la cei patru creștini martirizați în Scythia Minor (Dobrogea de azi), prin secolul al IV-lea, ale căror oseminte au fost descoperite în anul 1971 într-o criptă din preajma localității dobrogene Niculițel (Noviodunum), cunoscută sub numele de „Cripta martirilor de la Niculițel", primul martir menționat pe criptă este Zoticos [16] :

Martyres — Zoticos, Attalos, Camasis, Filippos.

Referindu-se la originea unor nume vechi românești, cu o rezonanță mai deosebită, Petre Diaconu își exprimă opțiunea în modul cel mai categoric : „Pour notre part, nous sommes d'avis que Sota

[13] Grigore Panțiru, *op. cit.*, p. 34—35.

[14] Anne E. Pennington, *op. cit.*, p. 194—195.

[15] D. E. Conomos, *op. cit.*, p. 246—247.

[16] Moașteie celor patru martiri de la Niculițel sînt depuse la Mănăstirea Cucoșu, în Dobrogea, după cum se poate vedea din ilustrația inclusă în text, datorată reporterului-fotograf Dumitru Panait. Cercetările arheologice au fost făcute de Victor Heinrich Bauman, de la Muzeul din Tulcea, care a publicat în anul 1972 trei articole în : *Pontica*, 5, 1972; *B.M.I.*, 41, 1972 ; *Dacia N.S.*, 16, 1972. Să se vadă și *Credința noastră*, publicație religioasă ortodoxă, scoasă de un colectiv de preoți și teologi, București, I (1990), nr. 3 (martie), redactor Pr. Ilie Georgescu. Să se vadă și : Pr. dr. Emilian Popescu, *La plus importante découverte archeologique concernant le christianisme primitif en Roumanie : Les martirs de Niculițel*, București, 1973.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

est un nom roumain : Sota, Sotta, Zotea, Zota, Zotta, Zottea, Zotu sont des noms fréquents, surtout chez les Aroumains"[17]. În Calendarul ortodox, numele mucenicului Zotic este prăznuit în mai multe zile ale anului : la 20 aprilie — Mucenicul Zotic ; la 22 august — Sf. Mucenic Zotic ; la 31 decembrie — cuviosul Zotic preotul ; în Sinaxare este pomenit la 8 iunie[18].

Cît privește perioada în care și-a petrecut viața pe pămînt, considerăm că Theodosie Zotica a aparținut secolului al XVI-lea, desfășurîndu-și activitatea la Putna, în cadrul Școlii muzicale cu acest nume. Iar faptul că cele trei cîntări ale sale stau scrise în două codice putnene, datate de noi la mijlocul secolului al XVI-lea, ne întărește convingerea că afirmațiile noastre privind fixarea lui în timp, deși mult prea generală, sînt justificate.

Creația muzicală a lui Theodosie Zotica

Din punct de vedere stilistic, creația muzicală a monahului-compozitor Theodosie Zotica se încadrează în conceptele epocii sale, atît în ce privește actul creator, cît și sistemul de notație : stil tradițional ecleziastic bizantin, stil vocal, monodic, emofon, stil melismatic, papadic, calofonic vocalizant ; sistemul de notație este cel tradițional neobizantin sau koukouzelian, practicat la Putna în secolele XV—XVI și păstrat în codicele muzicale ce ni s-au transmis peste veacuri. Cît privește amprenta personală a compozitorului Theodosie Zotica, aceasta se păstrează în limitele și structura specifică Școlii muzicale de la Putna : inventivitate melodică, monodie continuă, emogenă, mers treptat, fără salturi de intervale mari, aspre etc. În schimb apare surprinzător ambitusul melodic, mersul ascendent sau descendent al melodiei cu mult peste limitele posibile ale vocii umane, ajungînd, de exemplu în Chinonic și în Condac, la cîteva octave în registrul grav, monodia rostogolindu-se fără oprire într-un mers descendent, ca imediat să pornească invers, într-un șuvoi continuu ascendent, spre registrul inalt, acoperind astfel, din grav pînă în acut, peste patru octave. Un astfel de ambitus, credem noi, nu poate fi cuprins de o voce umană obișnuită, de aceea ne-a fost imposibil să găsim o rezolvare logică în transcrierea celor două cîntări (din cuprinsul cărora prezentăm alăturat doar incipitul). Probabil că există totuși o soluție în interpretarea și transcrierea acestora, pe care noi încă nu am întrezărit-o. O atare situație nu am întîmpinat-o însă în transcrierea Heruvicului lui Theodosie Zotica, a cărui desfășurare normală (normală din punctul nostru de vedere, corespunzător conceptului nostru de „transcripta"), nu a întîmpinat rezistența unor pasaje „rebele", cărora să nu le putem găsi o rezolvare logică, justificată.

Cît privește formele muzicale în care și-a conceput cele trei lucrări ale sale, acestea sînt cele tradiționale bisericești, cerute în primul rînd de poezia imnografică abordată și, în al doilea rînd, de tipic, de schemele arhitectonice ale tipului de cîntare prevăzut de oficiul liturgic la care se execută. *Heruvicul în chul 2 plagal* de Theodosie Zotica, de exemplu, este compus în deplină concordanță cu schema lui tradițională : în prima parte se cîntă cele patru fraze de început, premergătoare Vohodului mare ; terminîndu-se execuția acestora, îi succede Vohodul mare, după care, imediat, se cîntă cea de a doua parte a Heruvicului, „Ca pe împăratul" („Os ton basilea"), cu cele două fraze componente, urmată de refrenul Aliluia, ce se execută de trei ori. Aceasta este schema arhitectonică a Heruvicului, schemă care s-a păstrat întocmai pînă în zilele noastre, chiar și în creația corală polifonică, ea fiind determinată de oficiul liturgic și de poezia imnografică, conform regulilor tipicului bisericesc, care se aplică la toate tipurile de Liturghie cu aceeași rigurozitate. Contribuția compozitorilor la acest gen de lucrări se concretizează în inventivitatea melodică și ritmică a monodiei, iar în cazul polifoniei corale, a înveșmîntării armonice și contrapunctice. Mișcarea (sau tactul) în care se interpretează acest tip de cîntare este cea papadică, corespunzînd unui *Andante* din muzica occidentală.

[17] Petre Diaconu, *À propos de l'invasion coumane de 1148*, în *Études Byzantines et Post-Byzantines*, publiées par les soins de Eugen Stănescu et Nicolae-Șerban Tanașoca. București, 1979, p. 21.

[18] O viață a Sfîntului Zotic — care ar fi pătimit în Egipt — poate fi citită în : Vladimir Latișev, *Menologium anonymum byzantinum saeculi decimi*, vol. II, Petersburg, 1912, p. 16—17 și 27—30. Din cauza unor confuzii privind scrierea numelui cetății *Noviodunum* din Dobrogea, cu mult înainte de descoperirea Criptei martirilor de la Niculițel, unii istoriografi au considerat că este vorba de o cetate din Africa sau Asiria, socotind astfel că Zotic ar fi pătimit în Egipt. (A se vedea bibliografia indicată la nota 16).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Heruvicul în ehul 2 plagal de Theodosie Zotica este precedat, în ambele codice, de o apechemă (un *neanes*), prin care se enunţă formula intonaţională a ehului 2 plagal, de a pregăti atmosfera modală a Heruvicului; acest procedeu l-am semnalat de altfel şi la multe din Heruvicele lui Evstatie Protopsaltul.

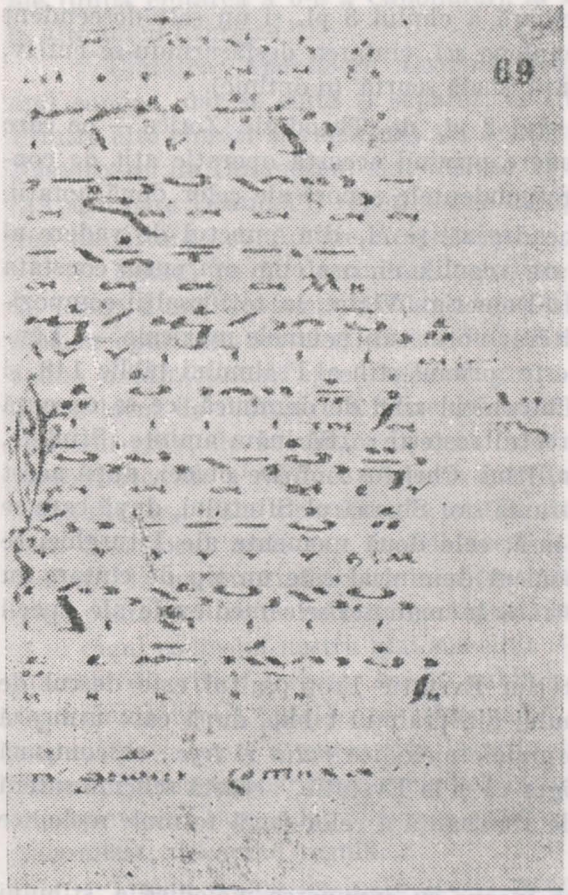


Fig. 7 *Ms. B 283/BAR, f. 69 :* Οἱ τὰ χερουβὶμ („Carii pe heruvimi"), Imnul heruvimic, de Theodosie Zotica.

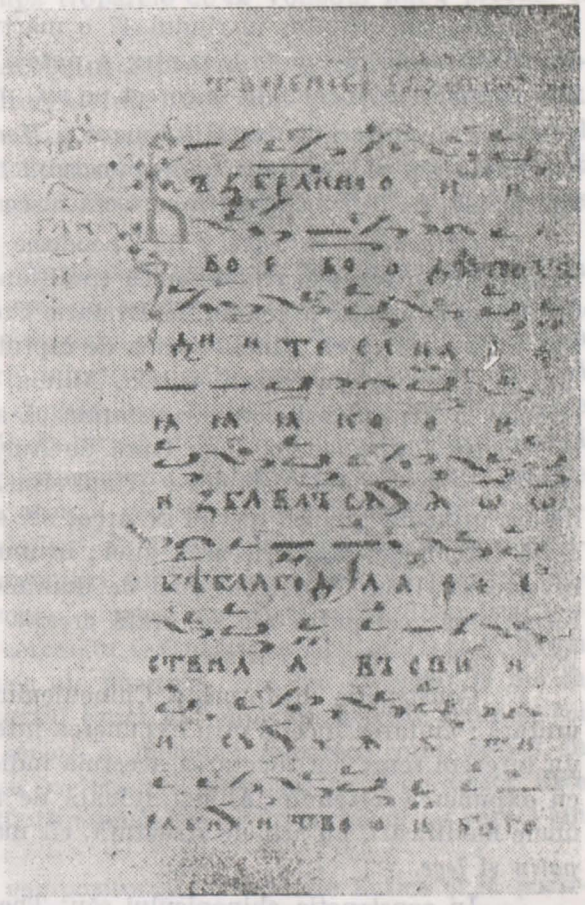


Fig. 8 *Ms. Lz. 12/Leipzig, f. 93v :* Възбранной воеводѣ („Apărătoare Doamnă"), Condacul sărbătorii de la 25 martie (Bunăvestirea), de Theodosie Zotica.

Am transcris în notaţie liniară *Heruvicul în ehul 2 plagal* după Ms. Lz. 12/Leipzig; varianta din Ms. B 283/BAR (pentru că este într-adevăr o variantă, diferenţele de copiere fiind numeroase şi uneori destabilizatoare) am folosit-o numai pentru orientare, lectura comparată a celor două versiuni fiind totuşi utilă şi eficientă. În prima parte a Heruvicului (pînă în rîndul melodic 28) am fost obligaţi să intervenim cu două corecturi, şi anume:

1. În rîndul 20 am introdus un apostrophos, pentru a ajunge corect la mărturia ehului 1 pl. ce urmează în rîndul 21.

2. În rîndul melodic 24 am introdus un elaphron, omis de copist, pentru a putea încheia ultima frază melodică a primei părţi pe *la*, aşa cum indică şi mărturia ehului 1, notată în ambele manuscrise.

În cea de a doua parte a Heruvicului („Os ton basilea") au fost necesare şase intervenţii: introducerea a patru mărturii intermediare, cu tot atîtea salturi de restabilire a poziţiei melodiei, şi corectarea a două neume, astfel:

3. În rîndul melodic 30 a fost necesară prezenţa mărturiei ehului 4 pl. pentru a efectua saltul de cvintă perfectă descendentă *(sol-do)*, util mersului corect al monodiei.

4. În rîndul 36 am introdus mărturia ehului 4 pl., cu un salt de cvintă perfectă descendentă *(sol-do)*, necesar readucerii melodiei la un mers corespunzător viitoarelor cadenţe interioare.

5. În rîndul 38 am eliminat un petastē, adăugat, se pare, de un alt copist, prezenţa acestei neume neavînd justificare aici, cu atît mai mult cu cît în Ms. B 283/BAR nu apare.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

6. În rîndul 40 figurează o neumă neclară, pe care am interpretat-o mai degrabă ca un ison peste oxeia, ce va conduce melodia corect spre cadențele următoare.

7. În rîndul 42 am introdus o mărturie intermediară a ehului 2 pl. și un salt descendent de cvartă perfectă *(mi-si)*, necesar derulării corecte a monodiei.

8. Am introdus în rîndul 47 o mărturie intermediară a ehului 3 pl. și un salt descendent de cvintă perfectă *(do-fa)*, pentru a putea începe refrenul pe *sol*, cîntarea desfășurîndu-se cursiv, fără complicații, încheindu-se corect pe *mi*, printr-o cadență finală scurtă (o optime).

Transcrierea în rotație liniară a *Heruvicului în ehul 2 pl.* de Theodosie Zotica — pe care o reproducem aici — corespunde punctului nostru de vedere privind această operație atît de convențională, de dificilă și de imperfectă în ce privește corespondențele sonore ale celor două notații.

Chinonicul în ehul 1 de Theodosie Zotica se încadrează și el, din punctul de vedere al formei, într-o schemă arhitectonică tradițională, care-și are regulile ei, așa cum am putut constata din întreaga creație a genului la Evstatie Protopsaltul, la Dometian Vlahu, la toți psalții compozitori ai acestei epoci. Ținînd seama de faptul că textul literar notat sub neumele muzicale — „Lăudați pe Domnul din ceruri, Aliluia, Aliluia, Aliluia" — este primul stih al Psalmului biblic 148, și apelînd la Tipicul bisericesc, constatăm că acesta este Chinonicul zilei de duminică, ce se execută la sfîrșitul Liturghiei Sf. Ioan Gură de Aur, după ce preotul rostește: „Să luăm aminte. Sfintele, sfinților", iar strana răspunde: „Unul sfînt, unul Domn, Iisus Christos..." De obicei, după acest dialog urmează predica rostită de preot ori se citește Cazania sau Sinaxarul Sfîntului, după care se cîntă Chinonicul sau Priceasna zilei; în multe biserici însă, cele două momente ale Liturghiei se inversează. Deci, Chinonicul zilei de duminică sau Chinonicul duminical este un tip de cîntare cu formă fixă; cel puțin așa ne arată creația genului păstrată în manuscrisele medievale ale epocii pe care noi o investigăm aici.

Construcția de formă a Chinonicului din creația lui Evstatie Protopsaltul este destul de unitară: cîntarea începe prin expunerea integrală a stihului din psalmul biblic, după care urmează un tererem scurt, cu repetarea acestuia indicată prin formulele melodice *palin* și *lege;* se continuă cu expunerea refrenului Aliluia, reluată de trei ori. Desigur că și la Evstatie, această schemă suferă unele modificări, nu atît de structură, cît mai degrabă de alternanță a celor două formule melodice *palin* și *lege*.

În construcția chinonicului său, Theodosie Zotica începe cu expunerea melodică a stihului psalmului biblic (rîndurile 1—9), după care introduce imediat refrenul *Aliluia*, pe care-l desfășoară melodic-vocalizant pe rîndurile 10—20; continuă cu un scurt tererem pe rîndurile 21—24, introduce formula melodică *palin*, repetă rîndurile 22—23 (pasajul care se repetă este încadrat de două litere majuscule *E*), aduce din nou refrenul *Aliluia* în rîndurile 25—33, revine cu un scurt tererem pe rîndurile 34—36, și iarăși cu refrenul *Aliluia*, pe rîndurile 37—45, încheind cîntarea cu o formulă melodică de cadență, care, transpusă în ehul 1, ar corespunde sunetelor *re'-do'-la-sol-la* sau *sol-fa-re-do-re*, cu subtonica subliniată în mod evident. În desfășurarea melodică a chinonicului sînt de semnalat cîteva cadențe interioare sprijinite pe *epegerma*, care, transcrise în ehul 1, ar corespunde sunetelor *re-mi-do-re* sau *la-si-sol-la*, cu sublinierea evidentă a aceleiași subtonici. (Vezi rîndurile melodice din Ms. Lz. 12: 8, 20, 22, 24, 33, 35, 37). Există notată în manuscris o singură mărturie interioară — a ehului 1 — pe rîndul 9, precedată de formula cadențială prezentată mai sus *(la-si-sol-la* sau *re-mi-do-re)*; generalizînd, am putea considera că toate celelalte semicadențe ar putea ține locul aceleiași mărturii a ehului 1; în acest caz ar trebui să considerăm că avem aici o formulă melodică fixă, plasată de fiece dată pe aceeași înălțime sonoră (sau la o cvintă perfectă ascendentă sau descendentă).

Astăzi, în creația corală polifonică, chinonicul a ieșit din tiparul arhitectonic al monodiei bisericești, compozitorii alegîndu-și, atît poezia imnografică, cît și construcția de formă, pe care o dezvoltă polifonic, dînd naștere unui nou tip de cîntare — concertul coral religios — mult mai diversificat din punctul de vedere al construcției melodice și de formă.

Apărătoare Doamnă (Văzbrannoi Voevodia). Condacul sărbătorii de la 25 martie, în ehul 4 plagal, este cea de a treia cîntare a lui Theodosie Zotica (Tvorenie Theodosios = facerea lui Theodosie), păstrată în Ms. Lz. 12/Leipzig. Pentru această cîntare, compozitorul a folosit un text

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

în vechea slavonă bisericească, notînd în incipit, tot în slavonă, chiar și corespondența ehului 4 plagal : glasul al 8-lea — o precizare destul de rară în manuscrisele putnene.

După cum știm din literatura de specialitate, condacul este o cîntare specifică, al cărei text literar — o strofă poetică izolată — stă scris în Mineie, în Octoih și Triod ; se cîntă la Utrenie (după cîntarea a 6-a a Canonului), la Liturghie (după troparele de la Vohodul mic), precum și la alte oficii liturgice [19].

Cîntarea *Apărătoare Doamnă* face parte din Acatistul Buneivestiri, glasul al 8-lea, ca primul condac, dar se cîntă și separat, la Utrenie, la Liturghie etc., așa cum am precizat mai sus. Printre alte cîntări și rugăciuni ale Acatistului Buneivestiri, cunoscut și sub titulatura de Acatistul Născătoarei de Dumnezeu, sînt incluse 13 condace și 12 icoase, primul condac al acestei sărbători („Apărătoare Doamnă") repetîndu-se de opt ori, de unde deducem că aceasta este una dintre cele mai importante cîntări ale Acatistului.

Notată pe 21 de rînduri melodice, lucrarea lui Theodosie Zotica are mai degrabă structura de formă a unui tropar sau chiar a unei stihiri, a cărei melodie se desfășoară silabic, nonvocalizant, pînă la epuizarea textului literar. Traseul melodic al condaceului are un mers descendent, am putea spune unidirecțional, spre registrul grav, fără mărturii interioare, fără puncte diacritice care să indice locul de redresare a traseului melodic, care să stopeze această rostogolire a monodiei spre registrul grav, de necuprins în corul vocilor umane. Probabil că și în cazul acestei cîntări există posibilitatea de a readuce melodia într-un registru de interpretare sonoră acceptabil vocii umane obișnuite, așa cum am văzut în atîtea alte cazuri ale acestui gen de creație. Trebuie să identificăm doar locul unde este posibil acest transport melodic — la o mărturie interioară, la o semicadență, la un punct diacritic etc. (datorită acestei substituiri am afirmat adesea că punctul diacritic poate ține loc de mărturie). Atunci cînd în manuscrisul muzical nu există astfel de indicații — ca în cazul codicelui nostru mai sus citat — trebuie să cercetăm textul literar al cîntării și să fixăm punctele diacritice corecte, spre a sublinia ideile poetice ale acestuia. Așa am procedat și noi în cazul condacului „Apărătoare Doamnă" [20], stabilind textul exact al cîntării, cu toate semnele lui de punctuație, spre a putea fixa locurile de redresare sonoră a melodiei, deoarece compozitorii, în general, își construiesc fraza melodică în funcție de ideea poetică (cel puțin așa ar fi de dorit). Este un experiment care a dat rezultate pozitive în multe situații asemănătoare, experiment pe care l-am generalizat, devenind regulă.

Ținînd seama de toate aceste referiri la etnia compozitorului Theodosie Zotica și la particularitățile creației sale, considerăm că putem să-l includem în rîndul muzicienilor evului mediu românesc, cu evidente preocupări creatoare în domeniul artei bizantine, al muzicii eclesiastice monodice a secolului al XVI-lea. Sîntem de asemenea convinși că Theodosie Zotica — acest călugăr-compozitor „enigmatic", cum l-a caracterizat D. E. Conomos — a compus și alte cîntări, pe care nu le-am putut încă identifica în nici un codice muzical românesc și nici în alte biblioteci și arhive străine. Aici ne-am referit doar la aceste trei cîntări, socotindu-le, în puținătatea lor, ca o contribuție importantă la constituirea și valorificarea patrimoniului muzical românesc.

[19] Ene Braniște, *Liturgica teoretică*, București, 1978, p. 175 ; *Triodul*, A cincea săptămînă din Post, sîmbătă, la Utrenie. Tot acei, la Sinaxar, este relatată povestea Acatistului Născătoarei de Dumnezeu, care se prăznuiește la 25 martie. Iar pentru desfășurarea acestui Acatist, în cazul în care Bunăvestirea va cădea în alte zile din Post decît sîmbăta, să se vadă Tipicul bisericesc de la sfîrșitul Triodului.

[20] Biblioteca Academiei Române : *Ms. sl. 123* (1447 — Minei pe luna martie), *Ms. sl. 128* (secolul al XVI-lea — Slujba Acatistului — ff. 4—11) ; *Ms. sl. 219* (secolul al XVI-lea — Acatistul Buneivestiri) ; *Ms. sl. 242* (secolul al XVI-lea — Ceaslov) ; *Ms. sl. 265* (secolul al XVI-lea — Minei pe luna martie).

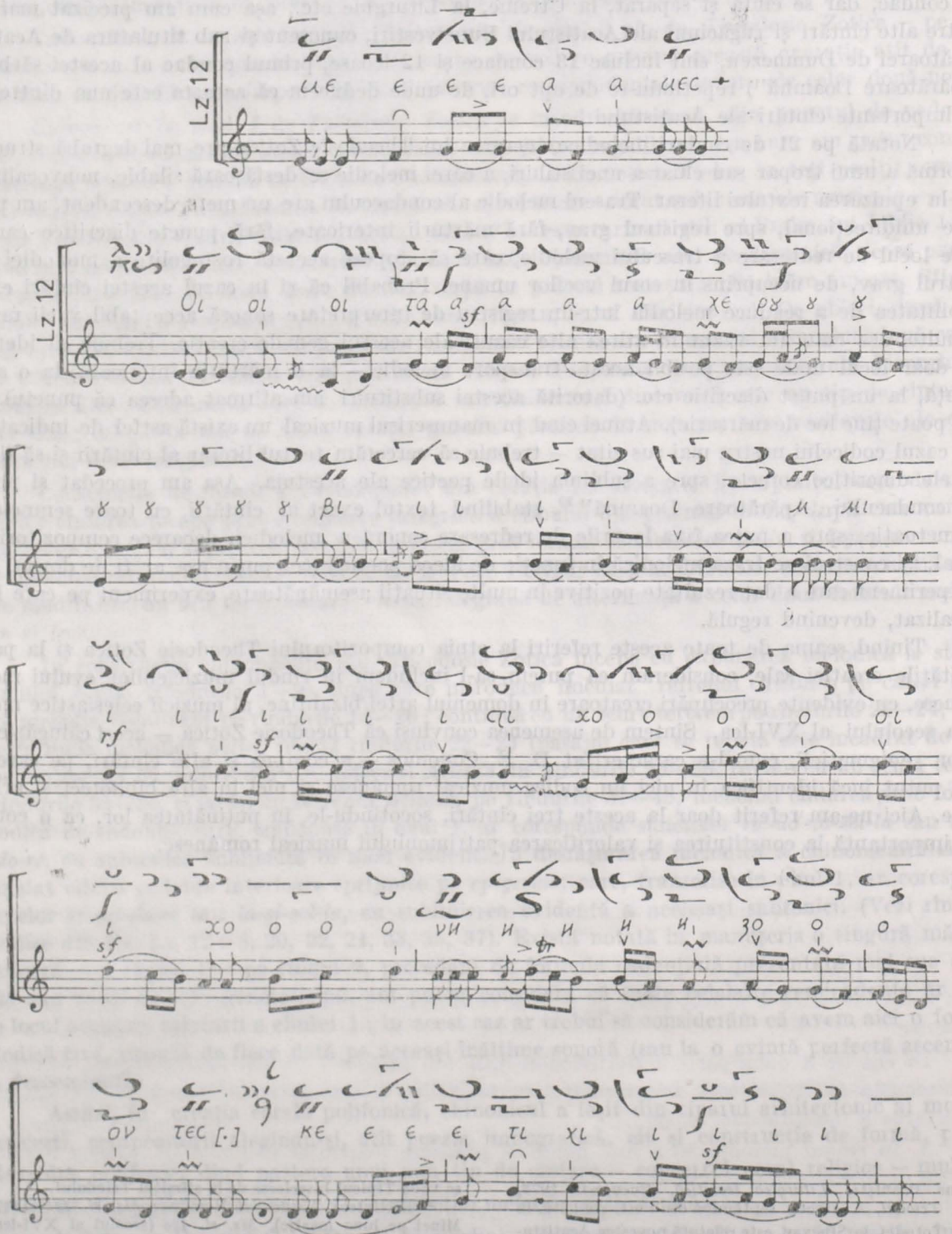
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ΟΙ ΤΑ ΧΕΡΟΥΒΙΜ

CARII PE HERUVIMI

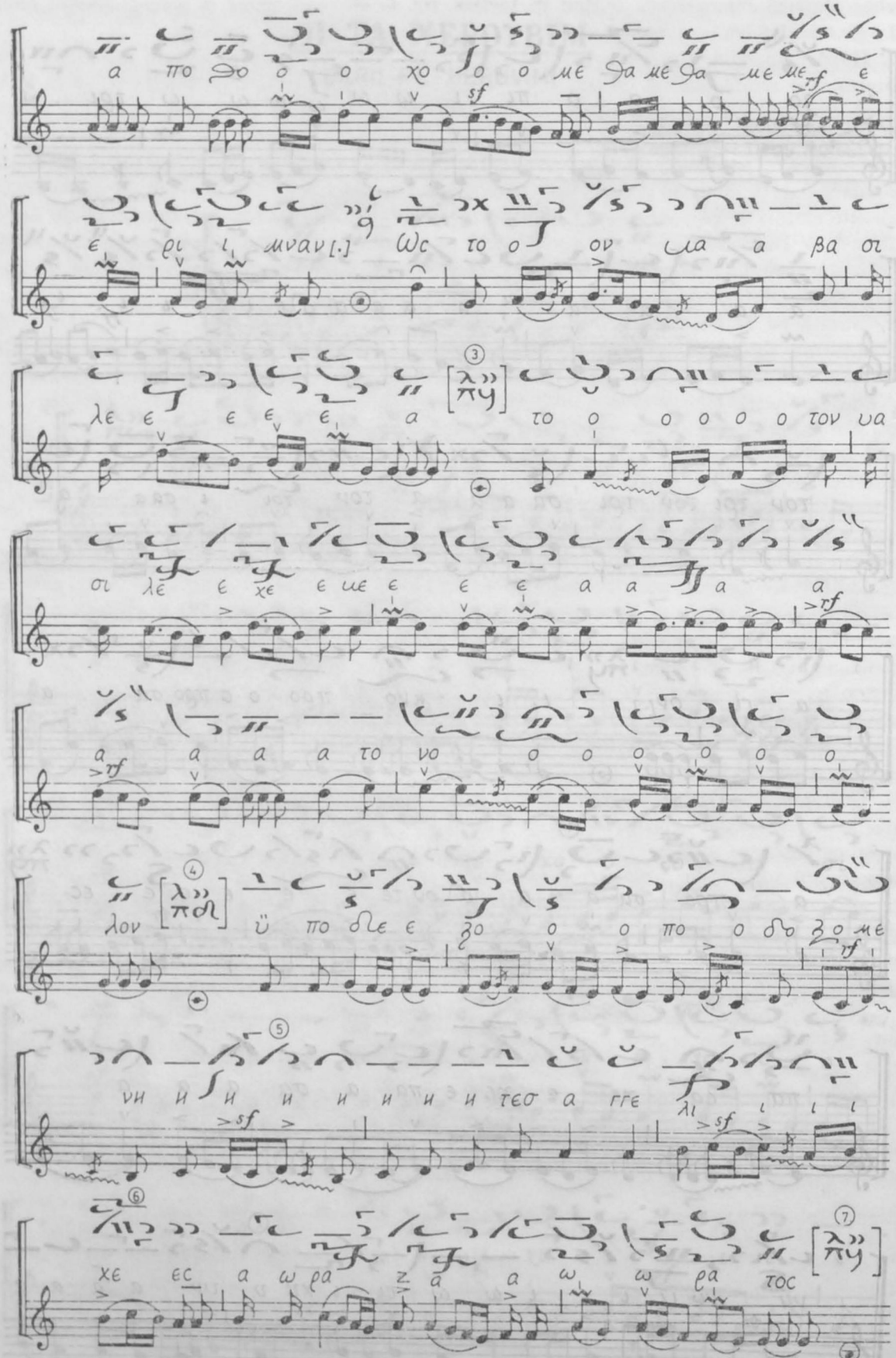
Muzica: TEODOSIE ZOTICA

Transcriere: TITUS MOISESCU

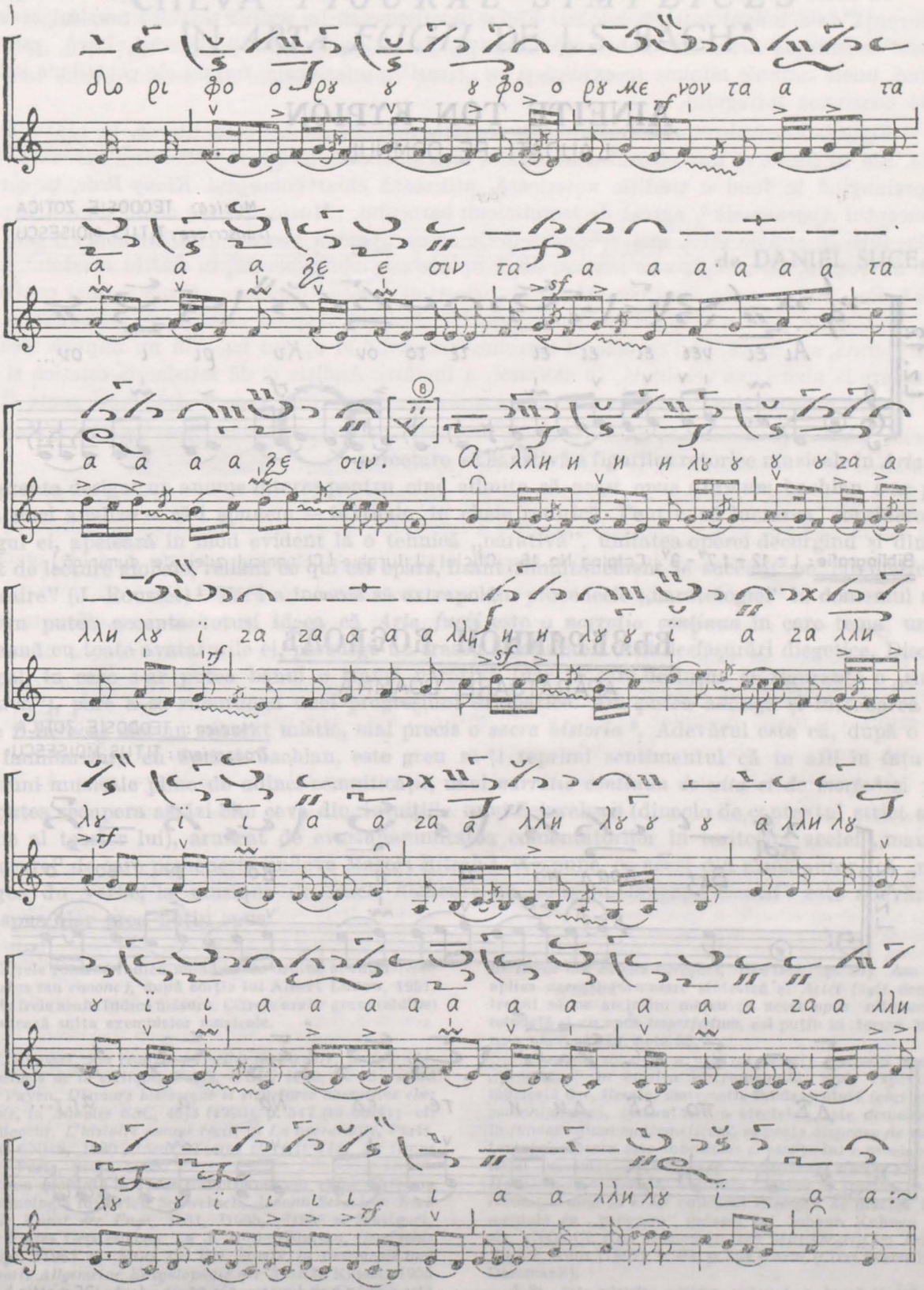


https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



Bibliografie: B 283 – f.69 – 72; Lz.12 – f. 25 – 28; Catalog: No. 262; Oficiul: Liturghie

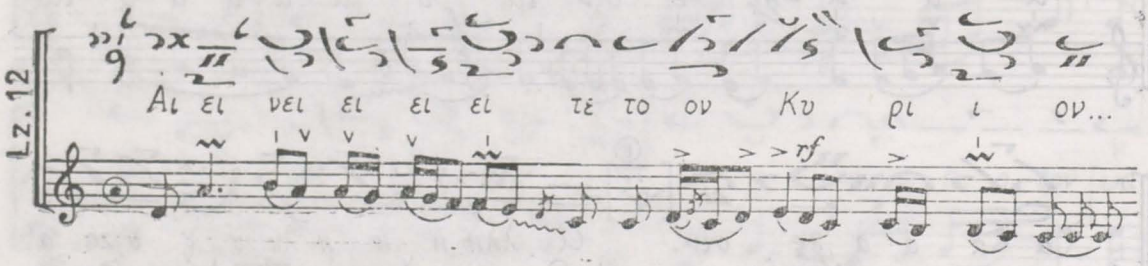
1 (Imnul Heruvic). Transcriere după Ms. Lz.12

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

AINEITE TON KYPION

LĂUDAȚI PE DOMNUL

Muzica: TEODOSIE ZOTICA
Transcriere: TITUS MOISESCU

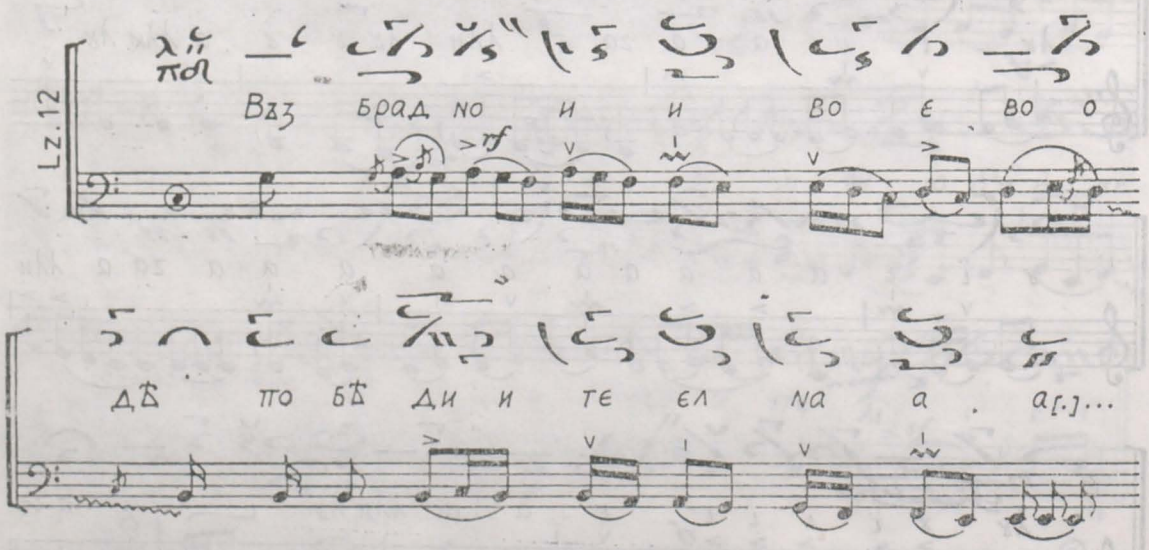


Bibliografie: Lz.12 - f.7v - 9v; Catalog No.16; Oficiul: Liturghie (Chinonicul zilei de duminică)

ВЪЗБРАННОИ ВОЕВОДѢ

APĂRĂTOARE DOAMNĂ

Muzica: TEODOSIE ZOTICA
Transcriere: TITUS MOISESCU



Bibliografie: Lz.12 - f.93v - 94v; Catalog No.393; Oficiul: Utrenie (Condacul sărbătorii de la 25 martie)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

CÎTEVA *FIGURAE SIMPLICES* ÎN *ARTA FUGII* DE J. S. BACH*

de DANIEL SUCEAVA

O cercetare exhaustivă a figurilor retorice muzicale în *Arta fugii* ar prezenta desigur un anume interes pentru cine admite că acest *opus ultimum* bachian s-ar putea preta unei analize — să-i spunem — textuale, în cheie retorică. Pentru că lucrarea, considerată în întregul ei, apelează în mod evident la o tehnică „narativă", unitatea operei decurgînd și dintr-un „effet de lecture globale, reliant ce qui est épars, lisant simultanément le succesif ou circulairement le linéaire" (J. Rousset) [1]. Fără a încerca să extrapolăm procedeele „naratologiei" la domeniul muzical, am putea accepta totuși ideea că *Arta fugii* este o *narratio continua* în care tema unică [2], împreună cu toate avatarurile ei, parcurge un traseu comparabil unei desfășurări diegetice. Discursul muzical, în care s-ar putea bănui o tramă narativă (dar în care deslușim cu siguranță o „sintaxă narativă"), pare a se subordona unei progresiuni dramatice. Am putea adăuga și întrebarea dacă poate fi invocat aici un subtext mistic, mai precis o *sacra historia* [3]. Adevărul este că, după o oarecare familiarizare cu ópusul bachian, este greu să-ți reprimi sentimentul că te afli în fața unei narațiuni muzicale pline de adînci semnificații, unei *narratio continua de uita et de morte* [4] și poate s-ar putea recupera astăzi cîte ceva din intuițiile unui Schwebsch (dincolo de contextul strict antroposofic al tezelor lui), aruncat de evasiunanimitatea comentatorilor în teritoriul acelei „mauvaise littérature" de care pomenește undeva Marcel Bitsch [5]. A spune, ca acest din urmă autor, că „même dégagée du verbe, la musique de Bach demeure un puissant langage émotif" este adevărat și bine spus, dar prea puțin spus.

* Cifrele romane indică numărul de ordine al fugii *(contrapunctus* sau *canone)*, după ediția lui Albert Lunow, 1951, [2]1958. Cifrele arabe indică măsura. Cifrele arabe grase (aldine) numerotează suita exemplelor muzicale.

[1] J. Rousset, *Les réalités formelles de l'œuvre*, în *Les chemins actuels de la critique*, Paris, UGE, 1968, p. 95; apud Pascal Payen, *Discours historique et structures narratives chez Hérodote*, în *Annales ESC*, 45/3 (1990), p. 547 (în notă); cf. și P. Ricoeur, *L'histoire comme récit*, în *La narrativité*, Paris, Éd. du CNRS, 1980; idem, *Temps et récit III. Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985.

[2] Tema enunțată în I (*das Hauptthema* sau chiar *Urthema* în terminologia lui Erich Schwebsch, *Johann Sebastian Bach und die Kunst der Fuge*, 1931, [2]1955, [3]1988 = Stuttgart, Verlag Freies Geistesleben. La J. Müller-Blattau, *Geschichte der Fuge*, [3]1963 și *MGG* [= *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Kassel, 1955 și urm.], vol. 4, art. *fuga*, găsim și termenul de *Urform*) este veritabila *origo* a întregii lucrări pe care o vom defini, comparînd-o de pildă cu opera lui Titus Livius, ca o *narratio continua ab origine*, „qui ne cesse que quand le récit [...] s'enferme dans la perfection de son achèvement linéaire" (Alain Deremetz, *Plutarque : Histoire de l'origine et génèse du récit*, în *Revue des Études Grecques*, 103/1990, p. 57). Am putea aplica aceeași formulare sintetică și *Artei fugii* dacă n-ar trebui să ne amintim mereu că acest *opus ultimum* este totodată și un *opus imperfectum*, cel puțin în forma în care ne-a parvenit. Cf. nota 56.

[3] Barocul muzical a utilizat relativ frecvent asemenea „programe" în muzica instrumentală, unde expresia pur muzicală dar, firește, matematic fundamentată (căci opoziția *consoni/dissoni*, generatoare a afectelor, este demonstrabilă în *fundamentum mathematicum*) se poate dispensa de suportul textului. Acesta este subînțeles și esența lui e proclamată în titlul lucrării: *Musicalische Vorstellung einiger Biblischer Historien in 6. Sonaten auff dem Claviere zu spielen*, ca să ne rezumăm doar la acest cunoscut exemplu de muzică instrumentală cu „program" datorat lui Johann Kuhnau (Leipzig, 1700). Cf. Rolf Dammann, *Der Musikbegriff im deutschen Barock*, Köln, [1967], [2]1984, p. 364 și urm. (Citat în continuare: Dammann).

[4] Și, într-adevăr, ultima măsură a lucrării întrerupte (239 = 2190) traduce parcă cuvintele Ecclesiastului (7, 1): ἀγαθὸν [...] ἡμέρα τοῦ θανάτου ὑπὲρ ἡμέραν γενέσεως αὐτοῦ.

[5] Marcel Bitsch, *J.-S. Bach, L'Art de la fugue. Introduction, analyse et commentaires*, Paris, 1967, p. 33 (citat mai departe: Bitsch).

STUDII ȘI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 39, P. 51—72, BUCUREȘTI, 1992

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

În acest studiu mă voi rezuma la urmărirea cîtorva „figuri simple" care apar cu o riguroasă consecvenţă de-a lungul întregii lucrări. Ele se configurează în cadrul textului muzical ca simple „repere" menite să articuleze substanţa narativă, dar şi ca „rapeluri" stilistice. Dacă, psihologic vorbind, unele formule minime se explică şi ca „ticuri" profesionale, formal ele contribuie substanţial la coeziunea întregului.

Figurile muzical-retorice sînt aplicate textului muzical asociat celui literar, în cadrul muzicii vocale. Ele îşi conservă însă efectul şi în muzica instrumentală, fără text [6]. Estetica barocului muzical, prelungind în fond o tradiţie anterioară, utilizează chiar conceptul *Klang-Rede*, în corelaţie cu conceptul *Augenmusik* [7], agreat de teoreticienii barocului. „Muzica pentru ochi" pare a fi pentru aceştia, într-un anume sens, mai preţioasă decît aceea „pentru urechi" *(Ohrenmusik)* [8]. Din acest punct de vedere, *Arta fugii* s-ar înscrie, după opinia cea mai generală, în cadrul idealului *Augenmusik* [9]. Pe de altă parte, unii cercetători entuziaşti ai creaţiei bachiene afirmă tocmai contrariul: Bach „nu scrie pentru ochi, ci pentru ureche" [10]. Această dispută estetică se dovedeşte a fi, în cele din urmă, superfluă, căci caracterul oarecum inaccesibil al opului bachian nu implică neapărat o rezumare la abordarea cerebrală, *in abstracto*, a lucrării. Audiţia ei dă satisfacţia estetică şi spirituală proprie oricărei alte capodopere bachiene şi din acest punct de vedere *Arta fugii* poate fi pusă pe acelaşi plan cu pasiunile, cantatele sau marile lucrări pentru orgă. *Arta fugii* este în acelaşi timp *Augenmusik* şi *Hörenmusik*, ca şi toate celelalte capodopere ale lui Bach.

F i g u r a este „cea mai simplă articulare a plăsmuirii muzicale" [11]. Figura retorică, devenită f i g u r a m u s i c a, are, în concepţia estetică a barocului, sensul de *ornamentum* al muzicii [12]. Acelaşi sens îl avea, de altfel, şi în retorica clasică. Quintilian (Institutio oratoria 9, 1, 4) precizează chiar diferenţa dintre *figura (quae σχήματα Graece uocantur)* şi *tropus (τρόπος). Figura, sicut nomine ipso patet, conformatio quaedam orationis remota a communi at primum se offerente ratione* (Figura, după cum se vede chiar din denumirea ei, este, ca să zicem aşa, o figuraţie a discursului, îndepărtată de expresiile obişnuite şi spontane). În cazul tropilor însă, unele cuvinte se folosesc în locul altora *(in tropis ponuntur uerba alia pro aliis)* [13], cum este cazul metaforei, metonimiei, antonomasiei, sinecdocii, alegoriei, hiperbolei etc.

În privinţa figurilor muzicale, de origine instrumentală sau vocală, pe care A. Schmitz le apreciază, pentru epoca lui Bach, la circa 100 [14], clasificările au în vedere două mari grupe: h y-

[6] Vezi art. semnat de Arnold Schmitz în *MGG*, vol. 4, coll. 176 urm. şi Sigismund Toduţă (în colab. cu H. P. Türk), *Formele muzicale ale barocului în operele lui J. S. Bach*, vol. II, Bucureşti, 1973, p. 86—92 (citat mai departe: Toduţă). Cf. Arnold Schering, *Vom Wesen der Musik. Ausgewählte Aufsätze von...*, hrsg. u. eingeleitet von Karl Michael Komma, Stuttgart, [1974], p. 159 urm.

[7] Joh. Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister*, Hamburg, 1739, p. 180. Cf. Willi Kahl, *Selbstbiographien deutscher Musiker des XVIII. Jahrhunderts*, Köln, 1948, p. 132.

[8] Joh. Mattheson, *Das Neu-Eröffnetes Orchestre*, Hamburg, 1713, p. 127; Joh. David Heinichen, *Der Generalbass in der Composition*, Dresden, 1729: „Augen-Music pappierene, wird mehr excolliret, als die Ohren-Music, welche die Seele beweget". Cf. Bernhard Kistler, *Papiermusik? Bachs „Kunst der Fuge" und ihre Interpretationsprobleme*, în *Stuttgarter Zeitung*, Dezember 1966; W. Kolneder, *Bachs „Kunst der Fuge", ein Lese- oder Hörwerk?*, în *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1966*, Leipzig, 1967, p. 86—94.

[9] A se vedea, între alţii, şi: René Leibowitz, *L'Évolution de la musique. De Bach à Schoenberg*, Paris, 1951, p. 20: *Arta fugii* şi *Ofranda* „sont écrites, en majeure partie, pour être lues".

[10] Bitsch, p. 32. Pentru ansamblul chestiunii, a se vedea capitolul sintetic *Das „abstrakte Schauwerk"*, în W. Kolneder, *Die Kunst der Fuge: Mythen des 20. Jahrhunderts* (citat în continuare: Kolneder), Teil I, Wilhelmshaven, [2]1983, p. 42—51.

[11] Toduţă, p. 86. Afară de art. lui A. Schmitz citat la nota 5, a se vedea: A. Schering, *Die Lehre von den musikalischen Figuren*, în *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, 21 (1908); H. Brandes, *Studien zur musikalischen Figurenlehre im 16. Jh.*, Diss., Berlin, 1935; H.-H. Unger, *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.—18. Jahrhundert*, Würzburg, 1941 (Berliner Studien zur Musikwissenschaft, hrsg. von A. Schering, Bd. 6); E. Auerbach, *Figura*, în *Istanbuler Schriften*, 5 (1944); H.H. Eggebrecht, *Zwei Nürnberger Orgel-Allegorien. Zum Figur-Begriff der Musica poetica*, în *Musik und Kirche*, 27 (1957); L. Arbusow, *Colores rhetorici*, Göttingen, 1948, [2]1963.

[12] Dammann, p. 103: „bildhaft-affektuosen Figuren". Primul autor de tratate despre figurile muzical-retorice este Joachim Burmeister (*Hypomnematum musicae poeticae*, 1599; *Musica autoschediastike*, 1601, dar mai ales *Musica poetica*, 1606, reeditată în 1955 de Martin Ruhnke în *Documenta musicologica*, Reihe I: Druckschriften-Faksimiles, nr. 10). Definiţia pe care o dă acesta figurii este conformă cu aceea tradiţională din manualele de retorică: *Ornamentum, sive Figura musica est tractus musicus; tàm in Harmonia, quàm in Melodia, certâ periodô, quae à Clausula initium sumit, & in Clausulam desinit, circumscriptus, qui à simplici compositionis ratione discedit, & cum virtute ornatiorem habitum assumit & induit* (*Musica poetica*, caput XII. *De Ornamentis sive de figuris Musicis*, p. 55; Dammann, p. 129).

[13] H. Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, München, 1960 ([2]1973), §§ 600—910. Bibliografie *ibid.*, § 1244 *s.v. figura* (citat mai departe: Lausberg). Pentru *tropus*, în această accepţiune, cf. B. Stäblein, *Zum Verständnis des „klassischen" Tropus*, în *Acta Musicologica*, 35 (1963), p. 84—95; Wulf Arlt, *Zur Interpretation der Tropen*, în *Aktuelle Fragen der musikbezogenen Mittelalterforschung*, Winterthur, 1982 (*Forum musicologicum*, 3), p. 61—90.

[14] A. Schmitz, în *MGG* 4, coll. 176—183. Toduţă, p. 87.

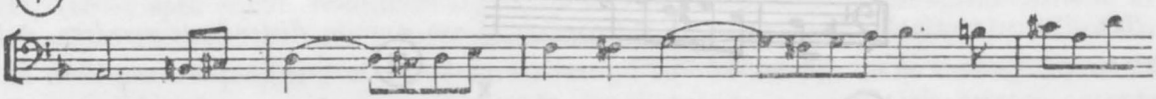
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

p o t y p o s i s[15], cu cele două forme ale sale: a n a b a s i s *(ascensio, ascensus)* și k a t a b a s i s *(descensio, descensus)*, și o a doua grupă mare: e m p h a s i s *(ἔμφασις = significatio)*[16].

În *Arta fugii* întîlnim toate aceste figuri, investite cu o evidentă semnificație retorică. Iată doar cîteva mostre din multele care ar putea fi repertoriate:

a n a b a s i s

1



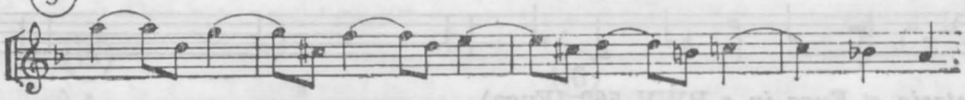
V, 80 —

2

I, 75 —

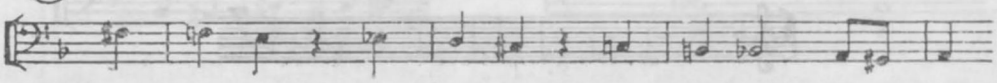
k a t a b a s i s :

3



I, 63 —

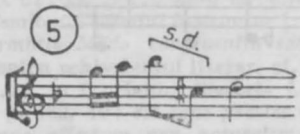
4



XI, 154 —

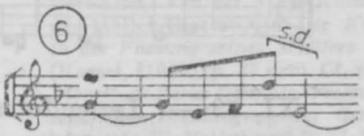
s a l t u s d u r i u s c u l u s :

5



I, 77

6



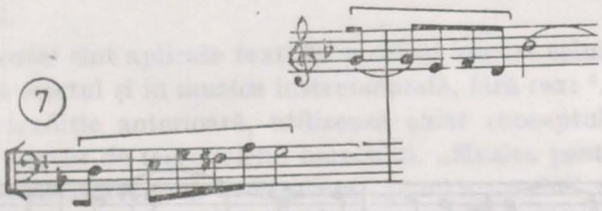
I, 23

[15] Quintilian, 9, 2, 40; Cicero, *In Verrem*, 5, 62, 161: ὑποτύπωσις [...] *proposita quaedam forma rerum ita expressa uerbis, ut cerni potius uideantur quam audiri* („un mod de a reprezenta lucrurile în așa chip, încît să pară mai mult văzute decît auzite"). Cicero, *De oratore* 3, 53, 202, oferă o mai concisă definiție: *sub oculos subiectio*.

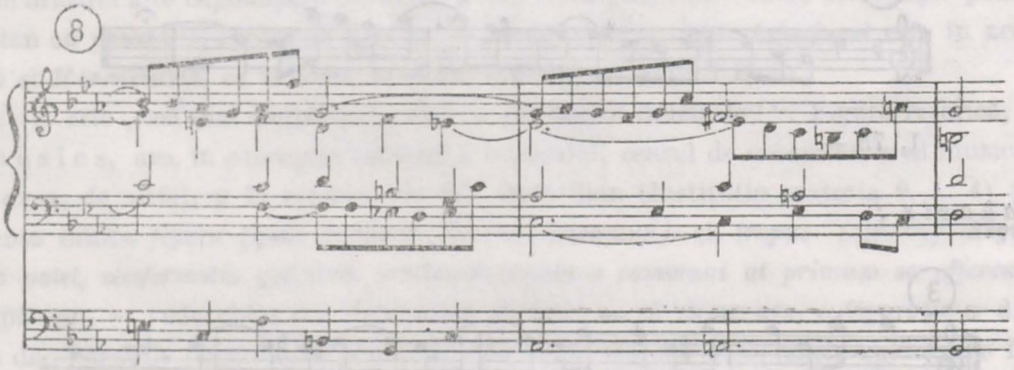
[16] Quintilian, 9, 2, 3; 8, 3, 83; 9, 2, 64, unde o pune între figuri *(quoniam est figura)*. Cicero, *De orat.*, 3, 202; *Orator*, 139: *significatio saepe erit maior quam oratio*, adică ratorul va face adesea să se înțeleagă mai mult decît spune. *Rhetorica ad Herennium*, 4, 67 (Cf. *Cornifici Rhet. ad C. Herennium*. Introduzione, testo critico, commento a cura di G. Calboli, Bologna, [1969], p. 429 urm., nota 300). *Hypotyposis* este „die wichtigste und zugleich allgemeinste Bildfigur des musikalischen Barock" (Dammann, p. 139) și are „zwei bevorzugte Sonderformen", adică *anabasis* și *katabasis* (p. 140). Pentru *emphasis* în dinamica stilului fugat, cf. Gregory G. Butler, *Fugue and Rhetoric*, în *Journal of Music Theory*, 21/1 (1977), p. 54.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Cu toate că *saltus duriusculus* e definit ca „salt caracteristic, mărit sau micșorat" [17], ex. 6 poate fi acceptat ca *saltus duriusculus*, chiar dacă intervalul este septima mică [18]. De fapt, avem de a face cu o „distorsionare" a figurii care apare în I, 16 :

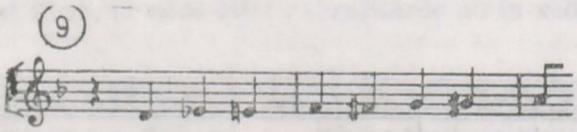


și reprezintă un salt expresiv care degajează totodată un conglomerat sonor prea strîns, proiectînd unul din sunete într-un registru mai luminos. Rolul este aici dublu : a) expresiv *(saltus duriusculus)* [19] ; b) procedeu tehnic tipic scriiturii instrumentale :

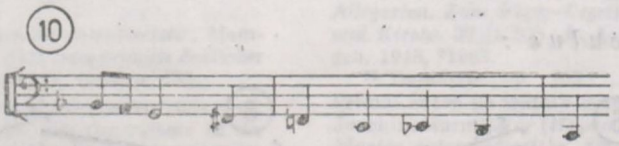


Fantasia et Fuga in c BWV 562 (Fuga)

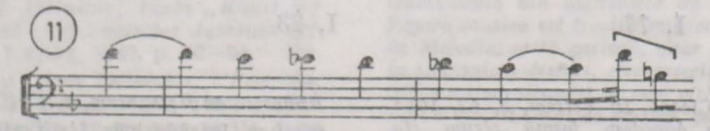
passus duriusculus :



XI, 28 — (contrasubiect cromatic)



XI, 59 — („Lamentobass")



canone III alla decima, 18 —

[17] Toduță, p. 89.

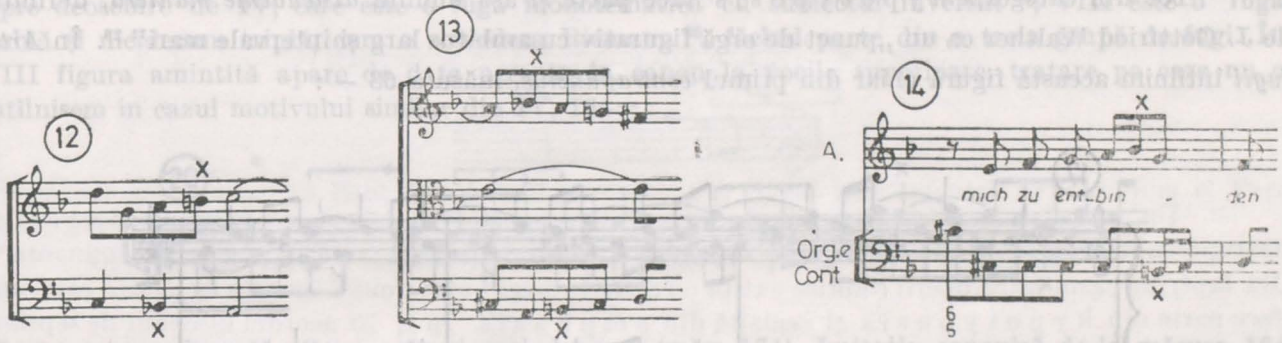
[18] A. Schmitz, art. din *MGG*, col. 180.

[19] Am putea coopta această varietate de *saltus duriusculus* în rîndul figurilor repertoriate de *musica poetica*. În acest caz am numi-o διαφορά (= *differentia*), împrumutînd termenul retoricii literare din categoria *correctio*, tipul pe care Lausberg (*op. cit.* § 785) îl consideră „affektstärkere Typ". Figura exemplificată în 6 este, într-adevăr, o corectare prin amplificare a prototipului din ex. 7.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

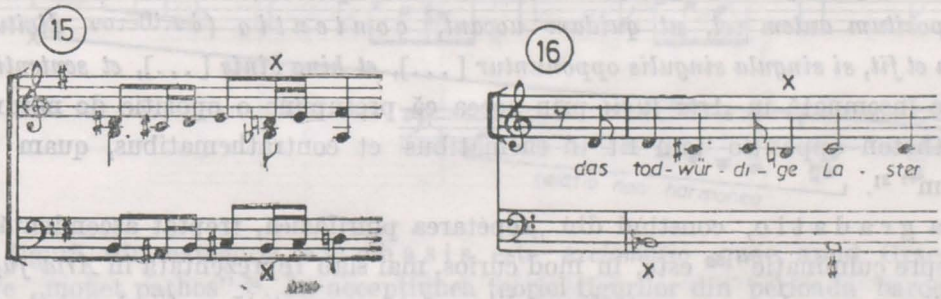
Accepţiunea lui Burmeister pentru *passus duriusculus* (termen folosit de Christoph Bernhard) este p a t h o p o e i a [20], dar aceasta implică o mai mare varietate de afecte, chiar contradictorii. În lexiconul lui Ernesti citim, la art. *Pathopoiia*, că această figură oratorică „vel odium, vel iracundia, vel misericordia movetur" [21].

P a r r h e s i a [22] ar fi o figură echivalentă pentru *passus duriusculus* (după Chr. Bernhard). În estetica muzicală a barocului *parrhesia* era sinonimă cu *relatio non harmonica* [23] şi *relatio obliqua*. Ea acorda deci „licenţă" oricăror intervale „interzise" *(intervalla prohibita seu inusitata)* [24] şi în special falsei relaţii, asimilată îndeobşte, în cîmpul expresiei muzicale, lui *affectus doloris*.



IV, 34 III, 33 *Johannespassion*, aria 11, măs. 35

Acest gen de *relatio non harmonica*, relativ frecvent întîlnit în scriitura bachiană, este utilizat de Schütz, un secol mai devreme, cu şi mai mare libertate:



H. Schütz, *Lukas-Passion*, măs. 622 id., *Kleine Geistliche Konzerte* II (1639), nr. 2

[20] Dammann, p. 137: „eine hochaffektuose Figur". Burmeister, *Musica poetica*, p. 61: *est figura apta ad affectus creandos, quod fit, quando Semitonia carmini inseruntur* [...]: *Tum quando semitonia carminis Modo congruentia saepius extra morem attinguntur*. Pentru echivalentul literar, cf. *Emporii oratoris de ethopoeia*... în C. Halm, *Rhetores Latini minores*..., Lipsiae 1863, p. 562, 10: *est sane praeter ethos et pathopoeia, qua imitamur affectum non naturalem, sed incidentem*. Cf. Lausberg, *op. cit.*, § 821. Cu peste 150 de ani înaintea lui Ernesti (v. nota urm.), Joach. Thuringus (*Opusculum bipartitum de primordiis musicis*, Berlin, 1625; cf. Fr. Feldmann, în *Archiv für Musikwissenschaft*, 15 (1958), apud Dammann, p. 137) defineşte această figură ca fiind aptă să exprime *dictiones affectuum, doloris, gaudii, timoris, risus, luctus, misericordiae, exultationis, tremoris et similes*. O serie aproape completă a afectelor!

[21] J. Chr. Ernesti, *Lexicon technologiae Graecorum rhetoricae*, Lipsiae 1795, *s.v.* 'Pathopoiia'. Cf. Christoph Wolff, *Der Stile Antico in der Musik Johann Sebastian Bachs. Studien zu Bachs Spätwerk*, Wiesbaden, 1968 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. VI) (citat în continuare: Wolff), p. 138: exemple de *passi duriusculi* asociaţi unor texte adecvate, exprimînd *affectus doloris, plangentium*. *Passus duriusculus* este „redende Figur" şi aparţine stilului „luxurians" (Chr. Bernhard, *Von der Singe-Kunst oder Manier*, ms. din 1648, ed. Müller-Blattau, în *Die Kompositionslehre H. Schützens in der Fassung seines Schülers Chr. Bernhard*, Leipzig, 1926 (Kassel, [2]1963), p. 77 urm. Cf. şi Wilibald Gurlitt, *Zu Johann Sebastian Bachs Ostinato-Technik*, în *Bericht über die wissenschaftliche Bachtagung der Gesellschaft für Musikforschung*, hrsg. von W. Vetter und E. H. Meyer, Leipzig, 1950, p. 240—249, care vede în *passus duriusculus* o „theologisch redende Figur" (p. 244), conform tradiţionalei asocieri *stylus ecclesiasticus* = *stylus antiquus*, ca expresie a unor concepte ca *maiestas, gravitas, devotio* (cf. Wolff, p. 136; J. G. Walther, *Musicalisches Lexicon*, Leipzig, 1732, art. *Stilo ecclesiastico*, p. 584; id., art *Grave*, p. 290 etc.). Pentru cromatismul bachian, v. şi Roge, Bullivant, *Word-painting and chromaticisms in the Music of J. S. Bach*, în *The Music Review*, 20/3—4 (1959), p. 185—216.

[22] Quintilian, 9, 2, 27: [*oratio libera*], *quam Cornificius licentiam uocat, Graeci* παρρησίαν. Cornif. *ad Herenn.* 4, 36 48. Deci este o *licentia* sau *irreticentia* (*Carmen de figuris vel schematibus*, în Halm, *Rhet. Lat. min.*, p. 130). Lausberg § 761.

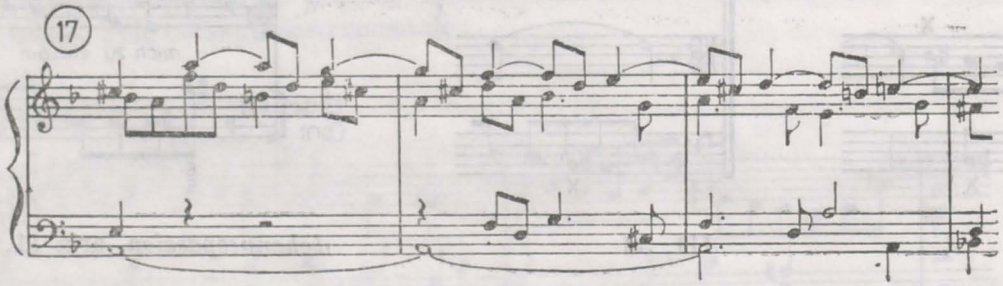
[23] Dammann, p. 59.

[24] Dammann, p. 337.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

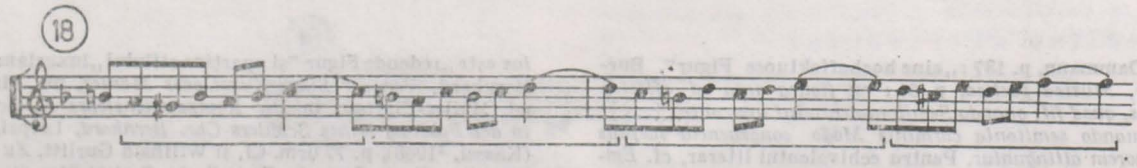
În exemplele 12–16 am ilustrat, din categoria falsei relații, doar cazul octavei *superflua* (h/b), asociată în special expresiei tensionate sau, după teoria kircheriană a celor 8 *affectus sive pathemata*, celei de-a 6-a, *timoris & Afflictationis* [25], dar și aceleia care însoțește ideea rezolvării unei tensiuni, cum este cazul exemplului 14, pe textul: „Von den Strikken meiner Sünden *mich zu entbinden*". Mai amintim că, după opinia lui A. Schmitz [26], *parrhesia* ca *figura harmoniae* nu e departe de ceea ce Bernahard denumea *figurae superficiales (multiplicatio, ellipsis, retardatio, heterolepsis* etc.*)* [27].

Tot din categoria h y p o t y p o s i s face parte și așa numita *distendente maniera*, definită de J. Gottfried Walther ca un „punct de orgă figurativ cu ambitus larg și intervale mari" [28]. În *Arta fugii* întîlnim această figură chiar din primul *contrapunctus*, măsura 63 – :



Dintre figurile din grupa e m p h a s i s, voi aminti doar că figura *antitheton*, definită în retorică prin aceea că presupune o opoziție fie între două cuvinte (sau două cîte două), fie între două fraze: *contrapositum autem vel, ut quidam uocant, c o n t e n t i o (ἀντίθετον dicitur), non uno fit modo; nam et fit, si singula singulis opponuntur* [...], *et bina binis* [...], *et sententiae sententiis* [29], are o pondere însemnată în *Arta fugii* prin aceea că presupune o opoziție de natură contrapunctică [30]: „antitheton oppositio tam fit in thematibus et contrathematibus, quam in oppositione dissonantiarum" [31].

Figura g r a d a t i o, constînd din „repetarea plurifazică, treptat ascendentă, a unei figuri îndreptate înspre culminație" [32] este, în mod curios, mai slab reprezentată în *Arta fugii*. De altminteri și Quintilian spune despre această figură literară că e reputată ca fiind mai rar utilizată [33]. La Bach o întîlnim în IV, 46:



[25] Ath. Kircheri *Musurgia Universalis sive Ars Magna Consoni et Dissoni*, Romae 1650, t. I, lib. VII, cap. VI, p. 598. Cf. Jürgen Mainka, *Athanasius Kirchers Exemplifizierungen zur Affektenlehre. Ein Beitrag zur Geschichte der Musikpsychologie*, în *Beiträge zur Musikwissenschaft*, 31/2 (1989), p. 81–94. Pentru ex. 16, v. H. H. Eggebrecht, *Heinrich Schütz. Musicus poeticus*, Wilhelmshaven, [2]1985, p. 54 urm. și H. J. Moser, *Heinrich Schütz. Sein Leben und Werk*, [2]1954, p. 442.

[26] A. Schmitz, *art. cit.*, col. 181 „*falsche*" *Relation*.

[27] Dammann, p. 328 urm., figura asociată cu *affectus doloris*.

[28] „Figurativer Orgelpunkt mit weitem Ambitus und grossen Intervallen".

[29] Quintilian, 9, 3, 81. Cornif. *ad Herenn.* 4, 15, 21 *contentio est, cum ex contrariis rebus oratio conficitur*. P. Rutili Lupi *Schemata lexeos*, în Halm, *op. cit.*, 2, 16 (p. 3 urm.) etc. Lausberg § 787.

[30] Dammann, p. 138 urm.: „kontrapunktische Gegensatz (subiectum-contrasubiectum)".

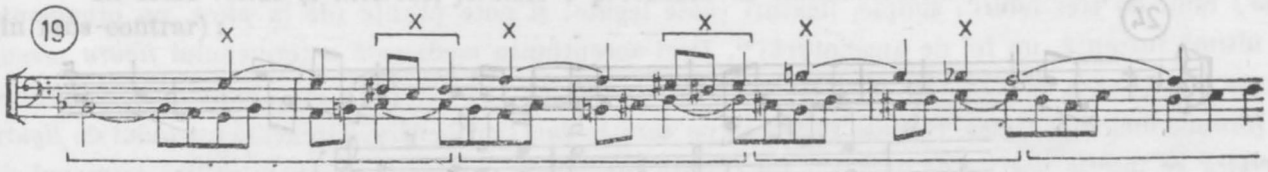
[31] Mauritius Vogt, *Conclave thesauri magnae artis musicae*, Praga, 1719. Dar, mai înainte, Kircher, *Musurgia Universalis*, t. II, lib. VIII *de musurgia mirifica*, pars III, cap. VIII *Musurgia Rhetorica*, p. 144: *Antitheton, sive contrapositum, est periodus harmonica, qua oppositos affectus exprimimus.*

[32] A. Schmitz, *art. cit.*, col. 179: Klimax = Gradatio = Auxesis = „mehrmalige, sich steigernde Wiederholung stufenweise aufwärts" (după Burmeister, Ath. Kircher, Joh. Lippius).

[33] Quintil. 9, 3, 54 *g r a d a t i o, quae dicitur κλῖμαξ, apertiorem habet artem et magis affectatam ideoque esse rarior debet*. Lausberg § 623.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Figura reapare în măsura 119 (bas), de data aceasta contrapunctată de alt motiv (tenor), derivat de fapt din motivul BACH (este aici un tip de *signatura* ascunsă în țesătura melodică):



În VIII, 165—, spre sfîrșit, reîntîlnim figura, practic fără legătură cu contextul tematic al fugii. Spre deosebire de IV, care este o fugă monotematică cu subiectul inversat [34], VIII este o fugă dublă și nicidecum triplă, cum o considera Riemann [35], făcînd parte din a treia grupă de fugi. În VIII figura amintită apare de data aceasta în canon la vocile superioare, tratare pe care nu o întîlnisem în cazul motivului similar din IV, 164—:

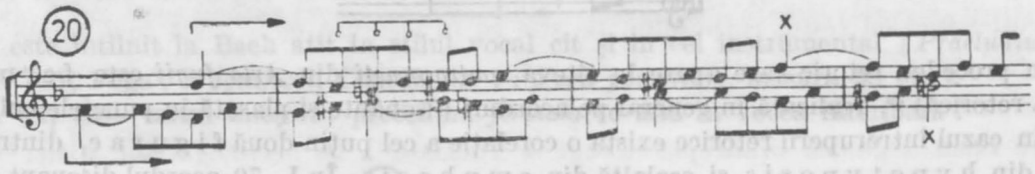
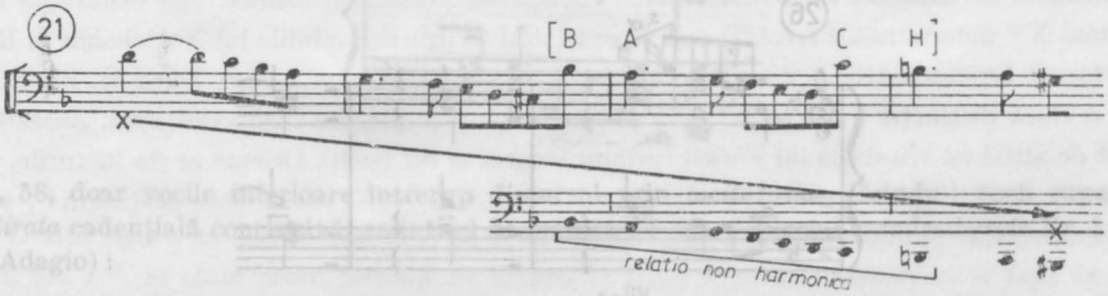
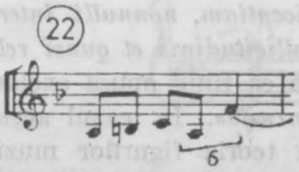


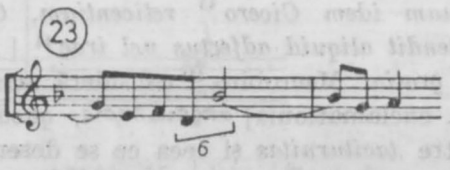
Figura este prelucrată cîteva măsuri mai departe (măs. 174). Imitația canonică de la măsura 164 este contrapunctată de un mers al basului care, redistribuit registrelor care îl generează, se constituie într-o figură de tip *katabasis* de amploare:



O altă figură din categoria e m p h a s i s este *exclamatio* „quae, apud Graecos ἐκφώνησις dicitur" și care „mouet pathos" [36]. În accepțiunea teoriei figurilor din perioada barocului muzical, *exclamatio* se aplică unui salt ascendent de sextă mică [37]. Figura exprimă „un punct culminant dramatic" [38]. În I acest element caracteristic al contrasubiectului e prezent în mai multe locuri:



I, 6 (CS)



I, 17 (începutul divertismentului)

Canonul I debutează exclamativ, saltul de sextă revenind pe tot parcursul acestei piese, în alternanță contrastantă cu secvențele cromatice *(passi duriusculi)*. Canonul *(per augmentationem*

[34] După Jacques Chailley, *L'art de la fugue de J.-S. Bach*, Paris, [1971], p. 39, este a 2-a fugă din ciclu, folosind inversarea temei principale. După acest autor, prima fugă constituie „uvertura" întregii opere și corespunde lui II după ed. Lunow și după majoritatea editorilor (Graeser, Husmann etc.).

[35] Hugo Riemann, *Handbuch der Fugen-Komposition. Dritter Teil: Analyse von J. S. Bachs „Kunst der Fuge"*, Berlin, 1894, [3][1916], p. 57. A se confrunta cu argumentația lui Bitsch.

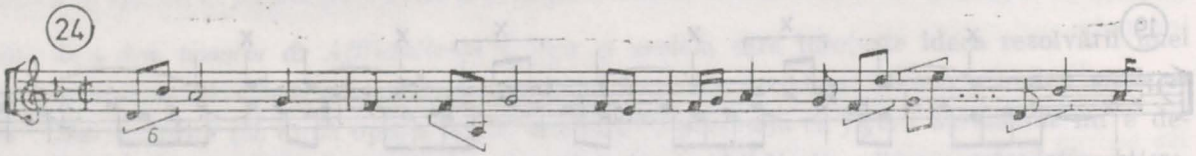
[36] Macrobii *Saturnaliorum* lib. IV, 5, 17.

[37] J. G. Walther, *loc. cit.* (1732): e x c l a m a t i o [= Ausruf] „ist eine Rhetorische Figur, wenn man etwas beweglich ausruffet; welches in der Music gar füglich durch die aufwerts springende Sextam minorem geschechen kan". Schmitz, col. 181: „kleine Sexte nach oben".

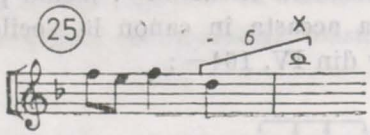
[38] Dammann, p. 138: „ein dramatischer Höhepunkt".

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

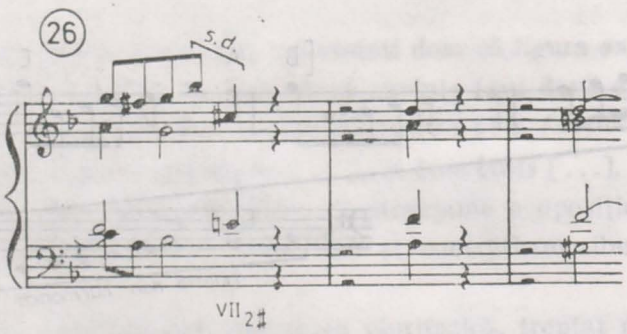
in motu contrario) exhibă virtuozistic o serie mare de figuri muzical-retorice, dar fără ostentație didactică.



În XV, cu puțin inainte de intrarea celei de-a doua teme, vocea supericară atinge un punct culminant, proiectat prin același tip de exclamație :



Un procedeu retoric care apare în cîteva *contrapuncti* din *Arta fugii* este f e r m a t a (întreruperea retorică) [39], realizată în general pe acorduri disonante și plasată în punctele culminante [40]. De fapt, în cazul întreruperii retorice există o corelație a cel puțin două f i g u r a e, dintre care una face parte din h y p o t y p o s i s și cealaltă din e m p h a s i s. În I, 70 acordul disonant de septimă micșorată pe care se realizează oprirea este potențat în mod suplimentar de un *saltus duriusculues.* la vocea superioară, salt reluat în penultima măsură (v. ex. 5) :



Si bemol din discant reprezintă în același timp și un punct culminant, de tensiune, care apare pentru intiia oară în această măsură. A doua figură retorică este tocmai pauza generală care urmează culminației. Termenul retoric pentru această figură este *aposiopesis,* definită ca „oprire temporară a discursului prin pauză generală" [41]. Quintilian [42] asociază această figură cu sentimentul mîniei : ἀποσιώπησις, *quam idem Cicero* [43] *reticentiam, Celsus obticentiam, nonnulli interruptionem appellant, et ipsa ostendit aliquid adfectus uel irae* [44] [...] *uel sollicitudinis et quasi religionis* [...] *uel alio transeundi gratia.* Macrobius [45] consideră această figură ca fiind opusă exclamației : *contraria huic figurae* [*sc.* exclamationis] ἀποσιώπησις, *quod est taciturnitas.* În cazul acesta trebuie făcută o distincție între *taciturnitas* și ceea ce se desemnează în teoria figurilor muzical-retorice prin „tăcere" [46]. Aceasta din urmă este mai curînd o echilibrare a pauzelor în cadrul discursului și nu are nimic comun cu o pauză generală. Cu toate că figurii *exclamatio* i se rezervă o arie expresivă restrînsă (doar saltul ascendent de sextă mică), am putea considera că și un *saltus duriusculus* ca cel din exemplul **26**, ca și insuși acordul micșorat care precede *fermata* au o valoare evident exclamativă în cadrul discursului. De fapt, făcînd abstracție de aplicarea figurilor retorice la domeniul muzical și luînd în considerare sensul lor propriu, am putea aprecia complexul retoric de mai sus ca o

[39] Din categoria „Pausenfiguren" (Schmitz, col. 182). Dammann, p. 134 urm.

[40] Toduță, p. 545.

[41] Schmitz, col. 182 : „die Pause als Bezeichnung des Schweigens (« Generalpause »)".

[42] Quintil. 9, 2, 54. Lausberg § 887 *reticentia.*

[43] Cicero, *De orat.* 3, 53, 205 = Quintil. 9, 1, 31. *Reticentia* face parte din acele *figurae per detractionem.* Lausberg §§ 880—889.

[44] Este ceea ce Lausberg (§ 888) numește „die Affekt-Aposiopese", ca primă grupă din care se compune *reticentia,* a doua fiind „die berechnete Aposiopese".

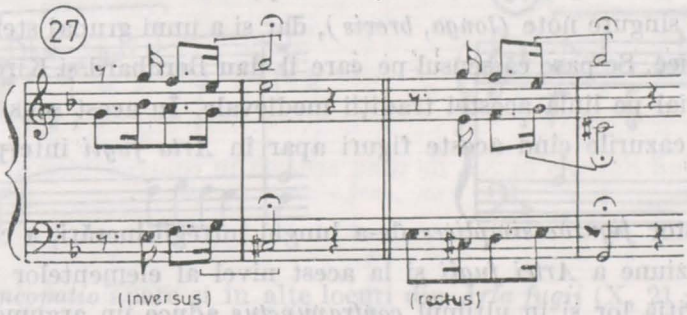
[45] *Saturnal.* 4, 6, 20.

[46] Toduță, p. 92.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

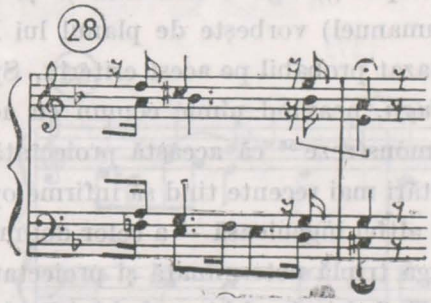
succesiune antitetică *exclamatio/taciturnitas*, corespunzătoare unei semnificaţii psihologice echivalente.

În XIII *rectus* şi *inversus*, *fermata* e precedată de *salti duriusculi*, simultan, la două voci (în sens contrar):

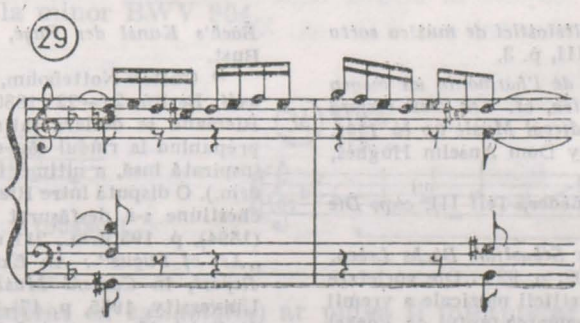


Procedeul este întîlnit la Bach atît în stilul vocal cît şi în cel instrumental (*Praeludium et Fuga in G*, BWV 541, Fuga; *Magnificat*, Chorus Nr. 7: *Fecit potentiam*, măsura 28 etc.).

În VI, 72 — saltul micşorat precedînd *fermata* se află la vocea interioară:



În VII, 58, doar vocile inferioare intrerup discursul prin *taciturnitas*, lăsîndu-i vocii superioare o scurtă *tirata* cadenţială concluzivă, amintind de măsura 34 din *Concertul brandemburgic* Nr. 1, partea a 2-a (Adagio):



În *Conclave thesauri magnae artis musicae* (1719), Mauritius Vogt face o distincţie între figurile retorice propriu-zise şi figurile simple, care nu ar avea un rol retoric vădit[47]. După Chr. Bernhard acestea ar fi *figurae fundamentales*[48], sinonime ale simplelor „*colores*": *ligatura*, *syncopatio*, *transitus*, *commissura*, *symblema* şi chiar *cambiata*. Sensul „figurii simple" ar oscila, în terminologia modernă, între accepţiunile termenilor de „celulă" şi „motiv", prima fiind o unitate melodico-ritmică indestructibilă, cel de-al doilea termen desemnînd o grupare de minimum două celule. Definiţia termenului englez „figure", ca sinonim pentru germanul „Motiv" se referă la orice succesiune scurtă de note (melodic sau armonic), care produce o impresie unică, completă şi distinctă[49]

[47] Dammann, p. 137: „nicht rhetorischen Figuren".

[48] Vogt: *figurae simplices* sau „Maniren, flores, colores". Joh. Lippius, *Synopsis musicae novae* [...], Straßburg, 1612: „Flores [...], colores atque figurae seu Ornamenta Musica". Ath. Kircher le numeşte *principales*. Cf. Schmitz col. 178.

[49] *GROVE's Dictionary of Music and Musicians*, London, 1954, vol. III, p. 90.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

În secolele XII și XIII figura constituia de fapt reprezentarea notei: *Figura est repraesentatio vocis in aliquo modorum ordinatae*, scrie Franco[50]. Aceste *figurae* (de unde și denumirea de *musica figurata*) erau de trei feluri: simple, ligaturi (note legate) și note plicate (de la *plica*, un ornament, în ultimă instanță, un fel de apogiatură)[51]. Deci accepțiunea medievală a termenului *figura* presupunea și existența unei singure note (*longa*, *brevis*), dar și a unui grupaj stereotip de note, constituie în formule melodice tipice. Se pare că sensul pe care îl dau Bernhard și Kircher termenului de *figura simplex* se înscrie parțial pe linia acestei tradiții medievale. În acest sens vom utiliza termenul de *figura simplex* pentru cazurile cînd aceste figuri apar în *Arta fugii* interpretabile fie ca „celule", fie chiar ca „motive".

Urmărirea acestor *figurae simplices* de-a lungul întregii lucrări, a consecvenței utilizării lor, dovedește perfecta coeziune a *Artei fugii* și la acest nivel al elementelor minimale ale limbajului. Pe de altă parte, apariția lor și în ultimul *contrapunctus* aduce un argument puternic în favoarea înrudirii acestei fugi cu restul corpusului. Se știe că în legătură cu această fugă triplă au existat și mai există încă opinii contradictorii[52]. Confuzia a pornit de la mărturiile lui Forkel, Marpurg, Mizler și fiii lui Bach; totuși Forkel vorbește limpede de o „penultimă fugă cu trei teme"[53] și de o *alta* pe care Bach o gîndea cvadruplă („Fuge 4 Themata"). Și necrologul lui Mizler[54] din 1754 (redactat probabil de Philipp Emmanuel) vorbește de planul lui Bach de a încheia lucrarea cu o grandioasă fugă cvadritematică. Bazat probabil pe acest criteriu, Spitta va considera că fuga neterminată nu face parte din *Arta fugii*, neavînd nimic comun cu aceasta[55]. Ulterior, Nottebohm și Hugo Riemann au încercat să demonstreze[56] că această proiectată ultimă fugă cvadruplă ar fi de fapt tocmai XV neterminat. Cercetări mai recente tind să infirme opiniile lui Nottebohm și Riemann și să răstoarne argumentația — de altfel ingenioasă — a celor doi muzicologi. După M. Bitsch trebuie operată o clară distincție între fuga triplă neterminată și proiectata fugă cvadruplă. Această opinie concordă de altfel cu afirmația lui Forkel (primul biograf al lui Bach). Oricum ar sta lucrurile, părerea ui Spitta că ultima fugă nu ar avea nimic de a face cu *Arta fugii*, părere încă susținută[57], se dovedește a nu rezista în fața evidenței.

[50] Martin Gerbert, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, St. Blasien, 1784, vol. III, p. 3.

[51] E. de Coussemaker, *Histoire de l'harmonie au moyen âge*, Paris, 1852, p. 191. Pentru *plica*, cf. *The New Oxford History of Music*, vol. II, *Early Medieval Music up to 1300*, cap. X, *Music in Fixed Rhythm* by Dom Anselm Hughes, p. 325 urm.

[52] O sinteză a chestiunii la Kolneder, Teil III, cap. *Die Schlussfuge*, p. 280—300.

[53] Joh. N. Forkel, *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig, 1802, p. 92: „Die vorletzte Fuge hat 3. Themata". O parte a criticii muzicale a vremii a preluat această informație, fără a remarca faptul că Forkel precizase că e vorba de *penultima* fugă. John Caspar Heck, de pildă, în *The Musical Library*, Book I, London, [? 1775]: „The last Fugue is on three Subjects, the 3d. of which he chose from his own Name: BACH [...]", sau Aug. Fr. Chr. Kollmann, *An Essay on Practical Musical Composition*, London, 1799, p. 51: „the three Subjects of that masterly triple Fugue with which Sebastian Bach has ended his 'Art of the Fugue' ".

[54] Lorenz Mizler, în *Neu eröffnete musikalische Bibliothek*, Leipzig, vol. IV (1754), p. 168: „und die letzte [Fuge], welche 4 Themata enthalten". Discuția acestui pasaj la Kolneder, Teil IV, *Kritische Chronologie*, p. 465 urm.

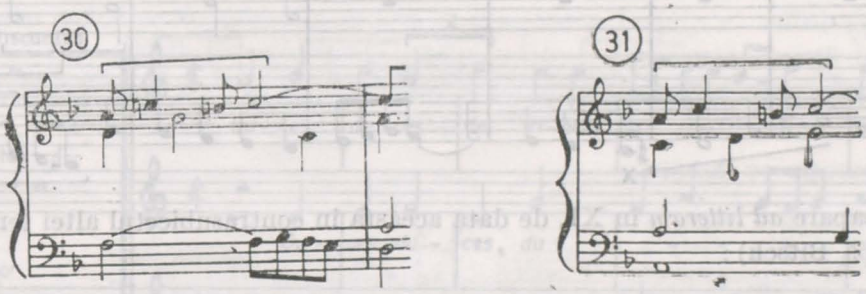
[55] Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, Leipzig, 1880, vol. II, p. 677: „[...] eine Fuge mit drei Subjecten, an welcher Bach vor seinem Tode arbeitete, die aber mit diesem Werke gar nichts zu thun hat". Opinii asemănătoare au împărtășit Moritz Hauptmann (*Erläuterungen zu Joh. Seb. Bach's Kunst der Fuge*, Leipzig, 1841, [4]1925) și Wilhelm Rust.

[56] Gustav Nottebohm, *J. S. Bachs letzte Fuge*, în *Musikwelt*, Berlin, 21—22 (1880—1881), p. 232—236 și 244—246. Riemann se declară satisfăcut de inspirata demonstrație, propunînd la rîndul său o variantă de încheiere, mai puțin inspirată însă, a ultimei fugi (cf. *op. cit.* la nota 35, p. 141 urm.). O dispută între Riemann și Bernhard Ziehn pe această chestiune s-a desfășurat în *Allgemeine Musik-Zeitung*, 21 (1894), p. 195 urm., 211 urm., 456 urm. Chr. Wolff (*Bach's „Art of Fugue": An Examination of the Sources. Seminar Report*, în *Current Musicology*, 19, New York, Columbia University, 1975, p. 47—77; p. 71 urm.: *The Last Fugue: Unfinished?*) avansează ipoteza, solid argumentată, că în realitate Bach a dus pînă la capăt ultima sa operă, dar că partea finală a manuscrisului s-a putut rătăci. Cf. și W. Wiemer, *Eine unbekannte Frühfassung des Contrapunctus 2 im Autograph der Kunst der Fuge — mit einigen Anmerkungen zur Großform des Werks*, în *Die Musikforschung*, 34/4 (1981), p. 414 urm. Zoltán Gönez, *The Permutational Matrix in J. S. Bach's Art of Fugue. The Last Fugue Finished?*, în *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 33/1—4 (1991), p. 109—119 (ipoteză de reconstituire).

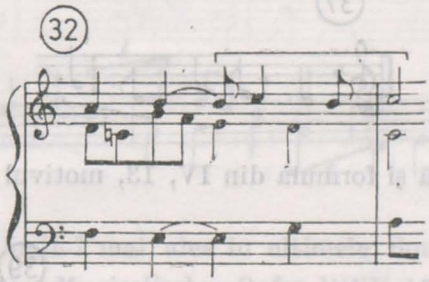
[57] Norbert Dufourcq, *Jean-Sébastien Bach, un architecte de la musique. Génie allemand? Génie latin?* Paris, 1947, [2]1954, p. 208: (ultima fugă) „insérée par erreur par l'éditeur Schübler". Cf. și Edm. Buchet, *J.-S. Bach, après deux siècles d'études et de témoignages*, Paris, 1968, p. 12, care e de aceeași părere („par erreur").

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

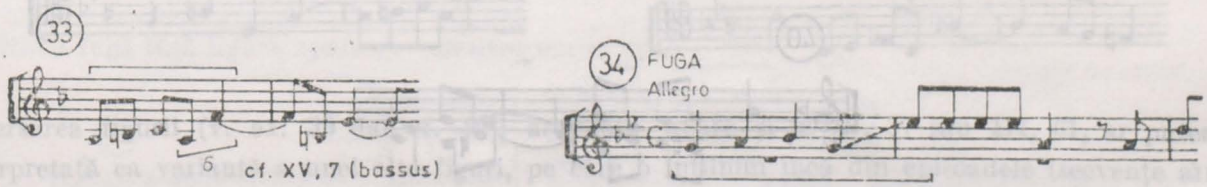
În I, 12, în răspunsul sopranului apare, ca element caracteristic, o *syncopatio*, pe care o regăsim în XV identic :



De altfel acest tip de *syncopatio* apare și în alte locuri din *Arta fugii* (X, 21 ; X, 115, ambele cazuri în *superius*). Acest *locus topicus* provine din formula renascentistă *discant clausula*, foarte agreată la vremea respectivă. O comparație cu un fragment din *Capriccio sopra la Girolmeta* de Girolamo Frescobaldi (în *Fiori musicali*, 1635) este totuși surprinzătoare, considerînd în special turnura asemănătoare cu aceea pe care o ia elementul în XV, 25 (ex. 31) :



O altă figură pe care o apreciem ca *figura simplex* apare ca element caracteristic în contrasubiectul din I [58], al cărui profil melodic ne trimite la tema fugii în *Praeludium et fuga in g* BWV 535 (→ **34**) sau la aceea în la minor BWV 904.



Saltul de sextă mică (considerat ca *exclamatio*) ar putea fi interpretat ca o completare auditivă a absenței lui din temă. Într-adevăr, observînd profilul global al temei principale, constatăm că, după saltul de cvintă, arpegiul descendent se fixează pe sensibilă, moment de tensiune, după care linia melodică revine, progresiv, fără să mai atingă însă cvinta. Frecvența acestui tip de temă este rarissimă în stilul baroc. În majoritatea cazurilor, un arpegiu descendent cere un salt compensator de sextă, constituit, cum am văzut, ca figură retorică tipică. Din literatura bachiană se pot da numeroase exemple de teme de fugă de acest tip (*WtK* I, 17 — „Kathedralfuge" ; *fuga in E* BWV 566, *fuga in h* BWV Anh. 43 ; *Capriccio* BWV 992 Nr. 6 — *Fuga all'imitazione della cornetta di postiglione ; sinfonia in g* BWV 797 etc.).

[58] Contrasubiectul temei I din ultimul *contrapunctus* (măsura 7) etalează același tip de *syncopatio* pe salt descendent de cvintă micșorată rezolvat la cvarta ascendentă (f—he).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

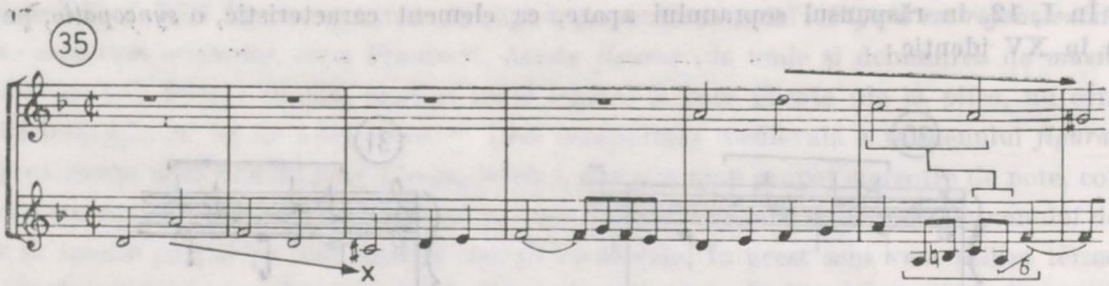
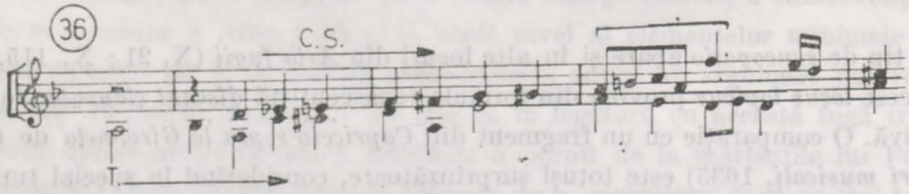
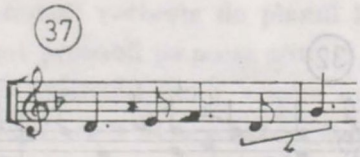


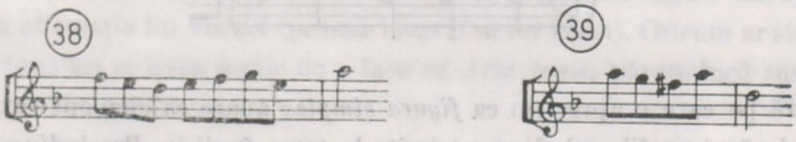
Figura (ex. 33) reapare *ad litteram* în XI, de data aceasta în contrasubiectul altei teme (cea din VIII, inversată, D[i] după Bitsch):



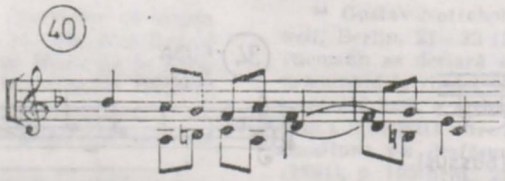
În I motivul reapare variat ritmic, saltul reducîndu-se la un interval de cvartă:



Tot un salt de cvartă promovează și formula din IV, 13, motivul apărînd mai departe (măs. 37) și inversat:

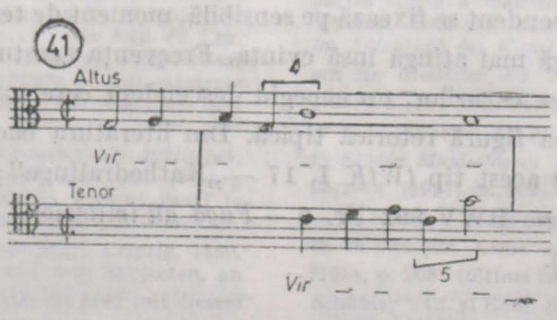


În sfîrșit, inversarea figurii reapare în ultima fugă (măs. 168), remarcabilă fiind în acest caz coincidența ritmică cu contrasubiectul din I (v. ex. 33):



Această figură este tipică pentru stilul vocal al secolului al XVI-lea. Saltul este de cvartă sau de cvintă:

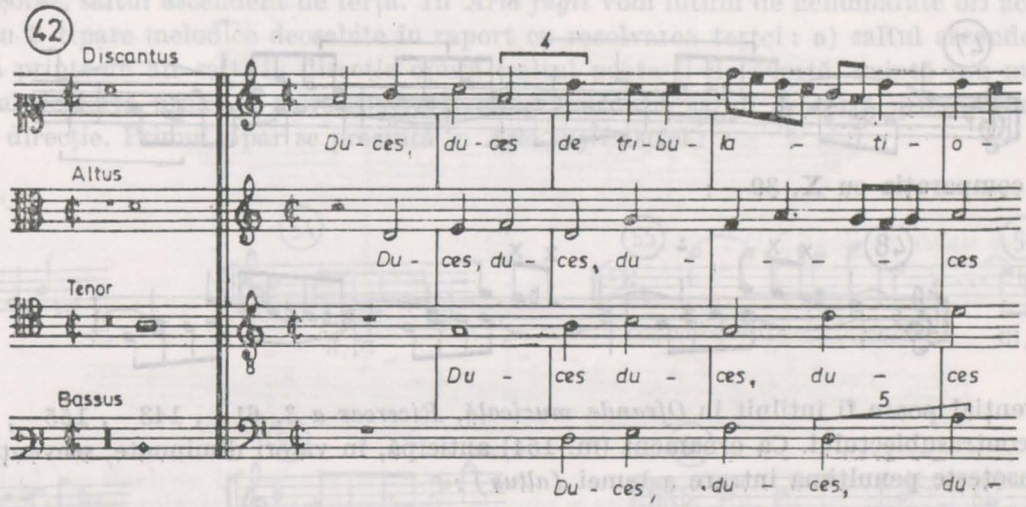
Palestrina, *Virgo singularis*[59]:



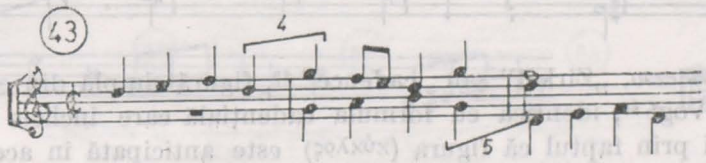
[59] Apud L. Comes, *Melodica palestriniană*, București, 1971, p. 90.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

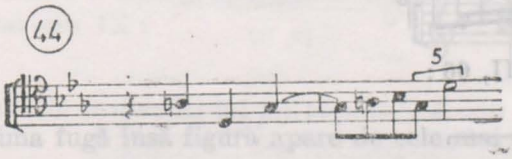
Adrian Petit Coclico, *Duces de tribulatione*[60] :

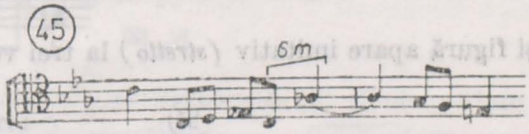


Giovanni de Macque, *Capriccio sopra un Sogetto*[61]

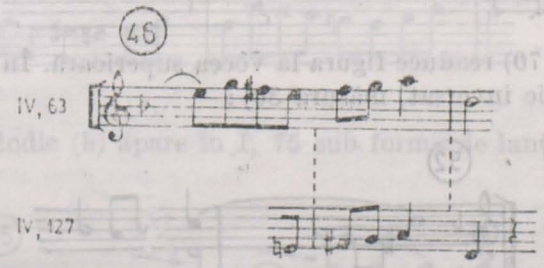


Bach introduce acest motiv asociindu-l mai ales în ultimele două mari opere, în mod evident, unei intenţii arhaizante. De pildă în *Musicalisches Opfer* BWV 1079, *Ricercar a 6*, măsura 51, şi mai departe măs. 91, unde aluzia la *prima prattica* este susţinută şi de scriitura pentru voci corale :





Inversarea figurii (v. ex. **39** dar cf. **46**), aşa cum apare şi în IV, 37 sau III, 61, ar putea fi interpretată ca variantă a unei alte figuri, pe care o întîlnim încă din episoadele (secvenţe armonice) din III :

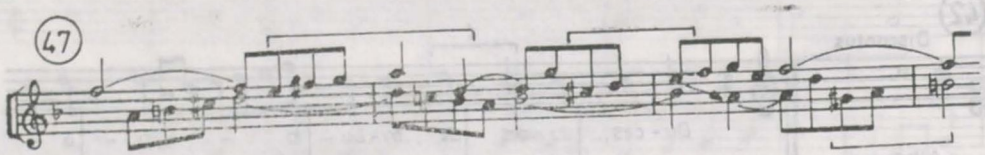


[60] Adrian Petit Coclico, *Consolationes piae. Musica reservata*, Nürnberg, 1552. Hrsg. von M. Ruhnke, Lippstadt, 1958 (in *Das Erbe deutscher Musik*, Bd. 42, Abt. *Motette und Messe*, Bd. 5). Despre *musica reservata* în contextul teoriei afectelor : A. Schering, *Aufführungspraxis alter Musik*, 1931 ; W. Serauky, art. *Affektenlehre*, în *MGG*, vol. 1, coll. 113–121 ; Bernhard Meier, în *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, hrsg. von H. H. Eggebrecht, Wiesbaden, 1972 urm., *s.v. Musica reservata*.

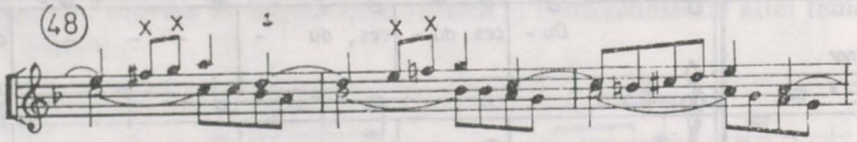
[61] În *Monumenta musicae belgicae*. Ed. J. Watelet, vol. IV, 1938, p. 39 urm. Pentru detalii, a se vedea Gustave Reese, *Music in the Renaissance*, London, [1]1954, p. 543.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

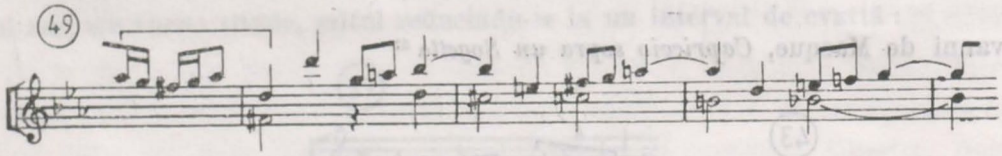
Într-adevăr, din punct de vedere al desenului melodic, diferenţa dintre cele două figuri este minimă (nota de schimb devine notă de pasaj). Iată cum migrează această figură în III, 26— :



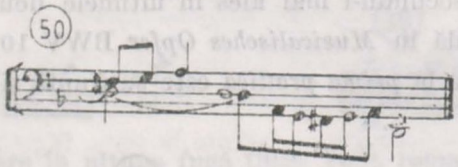
Se impune comparaţia cu X, 39— :



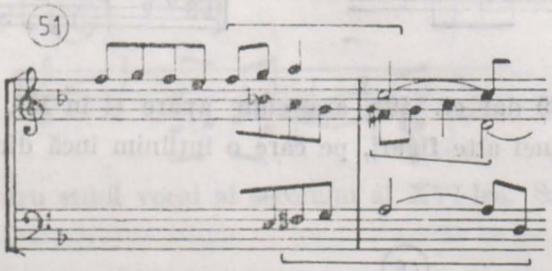
Lanţul secvenţial poate fi întîlnit în *Ofranda muzicală, Ricercar a 3*, 61—, 143—, 155—, 171—, ca element al contrasubiectului. Ca ornament (m. 154) anticipă, în valori diminuate, secvenţa din discant care însoţeşte penultima intrare a temei *(altus)* :



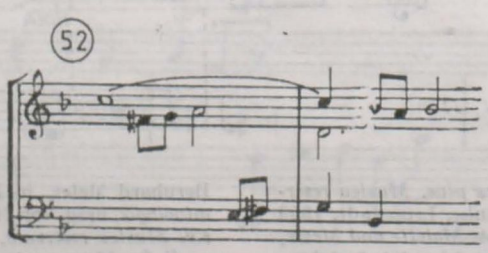
Este un *groppo, circolo mezzo*, „Zirkel" sau „cadence" [62], figură simplă din categoria acelor „Maniren" de care vorbeşte Vogt [48], identică cu formula cadenţială care încheie XII (56, *bassus* → **50**). Cazul este interesant şi prin faptul că figura (κύκλος) este anticipată în aceeaşi măsură finală, la *tenor* :



Aceeaşi figură apare imitativ *(stretto)* la trei voci, în III, 66 :



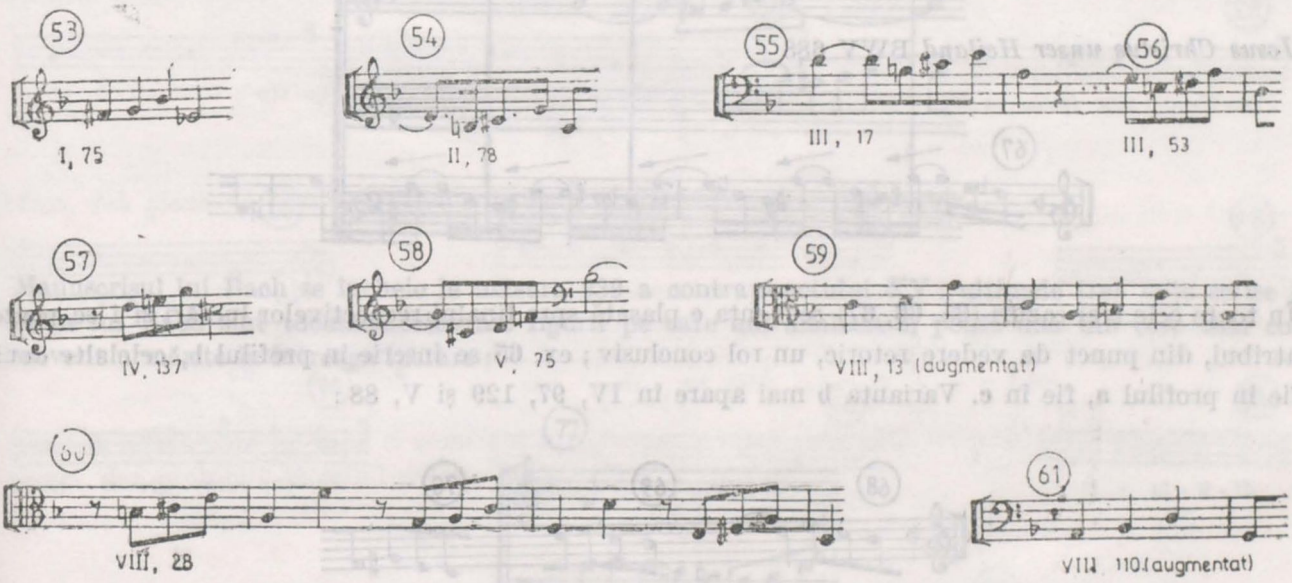
O ultimă apariţie (tot în III, 70) readuce figura la vocea superioară. În fine, o regăsim în IX, 17 şi în ultima fugă (incipit tematic inversat, măsura 30) :



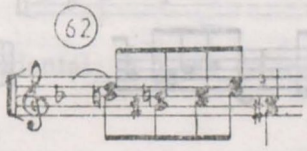
[62] H. Engel, *Johann Sebastian Bach*, Berlin, 1950, p. 159 (apud Todută, p. 274). Este motivul constitutiv al invenţiunii la 2 voci în si bemol major, nr. 14 BWV 785 : un *torculus* care interceptează note de *transitus regularis*.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

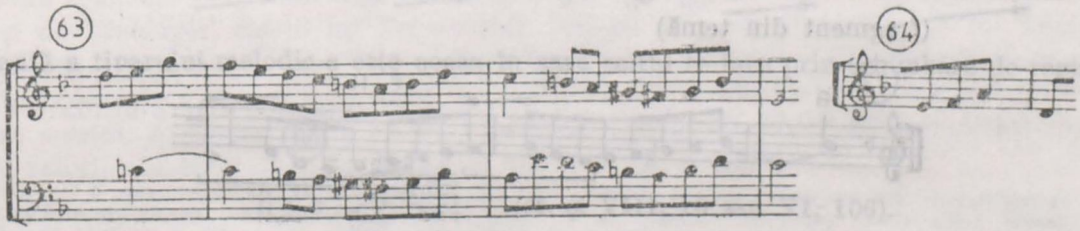
O altă figură simplă, mai individualizată decît cea anterioară, dar înrudită cu aceasta este cea care precede *fermata* din I, 70 (v. ex. **26**). Ceea ce caracterizează această figură este, afară de saltul micşorat, saltul ascendent de terţă. În *Arta fugii* vom întîlni de nenumărate ori această *figura simplex*, în 3 tipare melodice deosebite în raport cu rezolvarea terţei : a) saltul ascendent de terţă se rezolvă printr-un alt salt, în direcţie opusă (saltul poate fi de cvartă, cvintă sau micşorat); b) după saltul de terţă urmează mers contrar treptat; c) după saltul de terţă urmează mers treptat în aceeaşi direcţie. Primul tipar se prezintă în *Arta fugii* astfel :



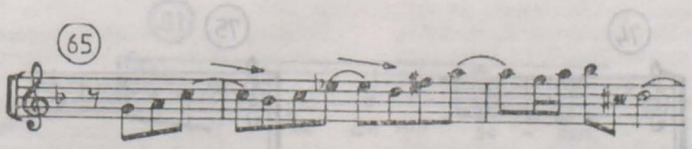
În X, divertismentul care începe la măsura 79 este bazat pe această figură. În XI, 99 figura apare în dublaj de voci :



În ultima fugă însă figura apare de cele mai multe ori :



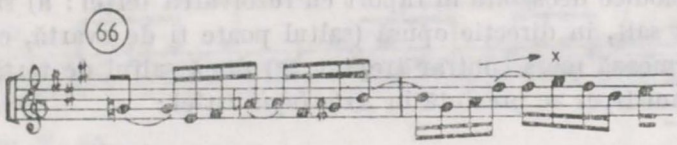
A doua variantă de tipar melodic (b) apare în I, 75 sub formă de lanţ secvenţial cu *syncopatio* [63] :



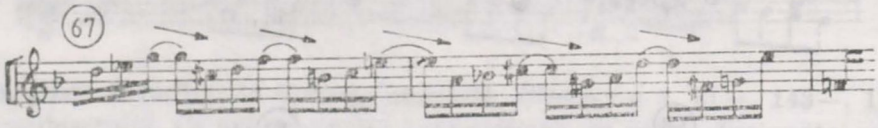
[63] Pentru acest tip de suspensiuni la Bach, v. Max Eisikovits, *Polifonia barocului. Stilul bachian*, Bucureşti, 1973, p. 169.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

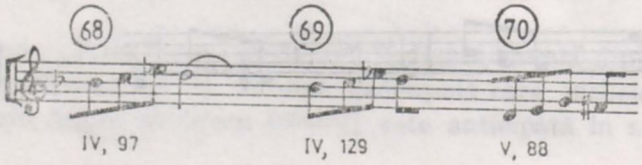
Desenul e comparabil cu unele similare din lucrările pentru orgă: *Trio super Allein Gott in der Höh sei Ehr* BWV 664

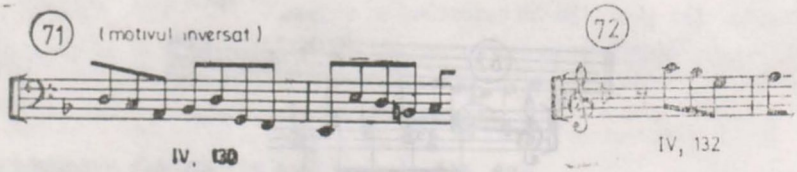


Jesus Christus unser Heiland BWV 688



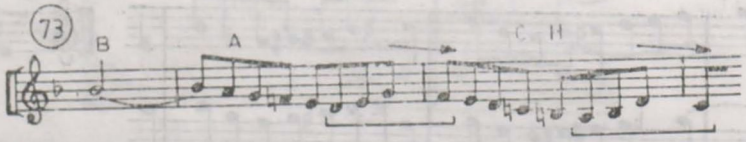
În toate cele trei cazuri (**65**, **66**, **67**) secvența e plasată spre finalul respectivelor lucrări și i se poate atribui, din punct de vedere retoric, un rol conclusiv; ex. **65** se înscrie în profilul **b**, celelalte dată fie în profilul **a**, fie în **c**. Varianta **b** mai apare în IV, 97, 129 și V, 88:



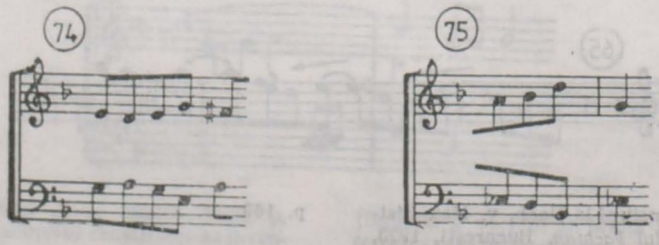


Acest profil melodic (**b**) este constitutiv în tema a 2-a din XV și apariția lui în cadrul ultimei fugi este aproape obsedantă:

(fragment din temă)



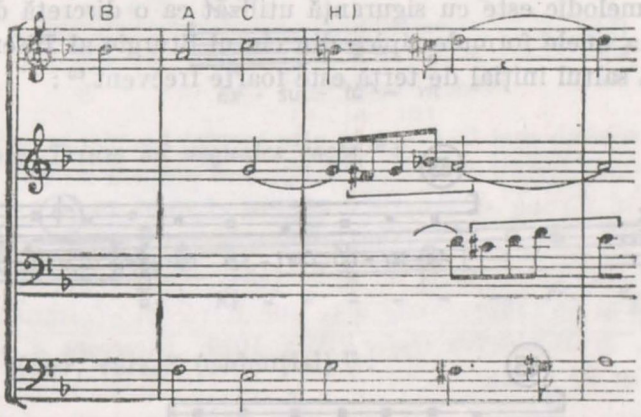
Acest element tematic apare și în divertismentele fugii. Motivul e prezent și contrapunctat de propria lui inversare, în IV, 130— (*bassus* cf. **71**), în V, 88 și în XV, 191:



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

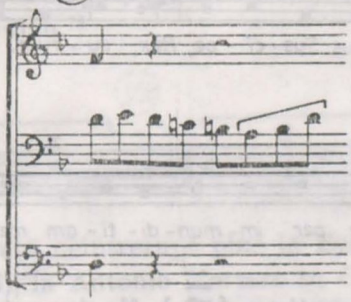
Imitativ, figura apare în prima strettă a temei BACH (XV, 217–):

(76)



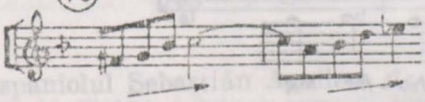
Manuscrisul lui Bach se încheie la măsura 239 a contrapunctului XV: ultimele trei note scrise de mîna lui Bach sînt tocmai acelea ale figurii pe care am analizat-o, poate una din cele mai consecvent urmărite în întreaga lucrare:

(77)

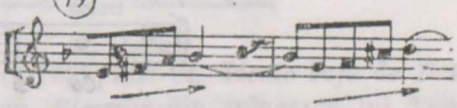


Varianta c a figurii apare doar accidental, în I, 61 (secvenţial, *syncopatio*), prefigurînd contrasubiectul din IX:

(78)

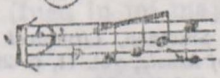


(79)



O variantă a tiparului melodic a este aceea în care saltul se face prin schimbare de registru:

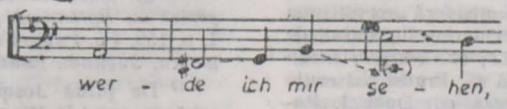
(80)



(cf. şi VIII, 10 sau XI, 106).

A se compara cu acest pasaj din motetul la 5 voci *Ich weiss, dass mein Erlöser lebt* de Johann Michael Bach [64]:

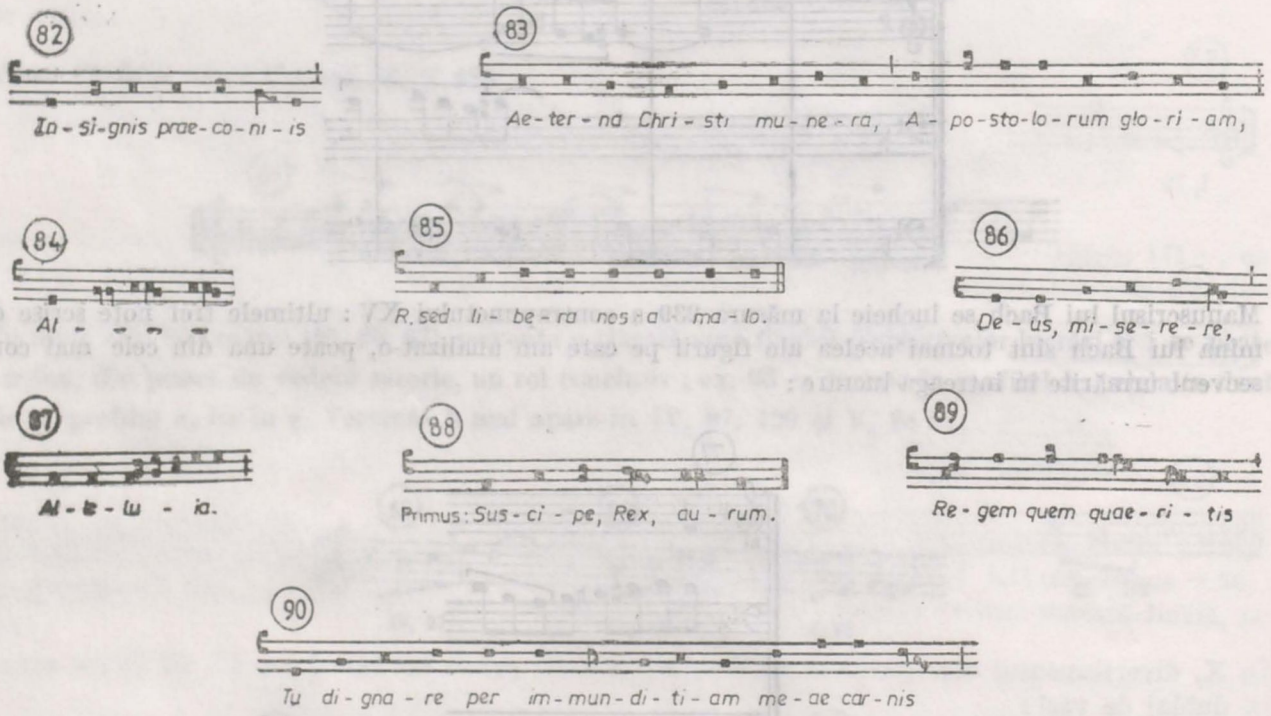
(81)



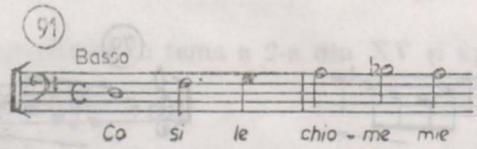
[64] În *Altbachischer Archiv*. Erster Teil: Motetten und Chorlieder. Hrsg. von Max Schneider, Wiesbaden, 1966, p. 38.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Dintre toate variantele (a, b, c) tiparului melodic al figurii analizate, cea de-a doua, mai puţin individualizată decît prima, poate fi considerată ca definitorie în cadrul *Artei fugii*. După cum s-a văzut, ea devine în ultima fugă element tematic şi frecvenţa apariţiei ei în XV este foarte ridicată. Or, acest profil melodic este cu siguranţă utilizat ca o discretă dar evidentă aluzie arhaizantă. Pornind chiar de la unele formule tipice din cîntul liturgic al Bisericii Latine din secolul al IV-lea, putem constata că saltul iniţial de terţă este foarte frecvent [65]:



Formula iniţială este o varietate de *salicus* [ ] [66], şi acest tip de *initium* abundă în literatura muzicală a Renaşterii [67]. Îl găsim de pildă la Palestrina [68]:



Seiffert constată că această temă a fost preluată succesiv de H. Leo Hassler, Caspar Hassler şi Sweeklinck. Un alt aspect legat de acest tip de *incipit* (cu salt de terţă) ne trimite la figura utilizată de Bach

[65] Pentru exemplificările din muzica gregoriană ne-am folosit de capitolul *Latin Chant before St. Gregory* de H. Anglès, în *New Oxford History of Music*, vol. II (*Early Medieval Music up to 1300*, edited by Dom Anselm Hughes). Ex. 82 *antiphona* (galicană) din sec. VII, p. 77 Anglès; ex. 83 *hymnus* 'Aeterna Christi munera', atribuit sfîntului Ambrozie, preluat şi de ritul roman, cf. *Liber Vesperalis*, p. 444, Anglès p. 68; ex. 84 imnul pascal 'Venite populi', secvenţa aleluiatică, Anglès p. 80 apud Dom P. Ferretti, *Proprium Pontif.*, Romae 1922, care îl consideră „ex antiqua liturgia gallicana"; ex. 85 *Pater noster* mozarab, datat de P. Wagner din sec. IV, Anglès p. 82; ex. 86 *preces* din liturghia mozarabă, Anglès p. 87 după G. Prado, *El canto mozárabe*, p. 74; textul în *Variae preces*, ed. Dom J. Pothier, Solesmes, 1901; ex. 87 *Alleluia* după *Graduale Vaticanum*, p. 203, Anglès p. 124; ex. 88 din *Officium Stellae* (dramă liturgică de Crăciun), versiunea din Rouen, Paris, Bibl. Nat. lat. 904, fol. 28v–30, sec. XIII–XIV, apud W. L. Smoldon, *Liturgical Drama*, cap. 6 din *New Oxford Hist. of Music*, vol. II, p. 200, ex. 89 din altă dramă liturgică de Crăciun, Nevers, sec. XI, Paris, Bibl. Mazarine 1708, fol. 81v, apud Smoldon, cap. cit., p. 201; ex. 90 din drama liturgică pe subiect neotestamentar din aşa-numitul ms. de la Fleury, sec. XIII, copiat în mănăstirea St. Benoît-sur-Loire, Orléans, Bibl. de la Ville 201, p. 233–243, apud Smoldon, p. 206.

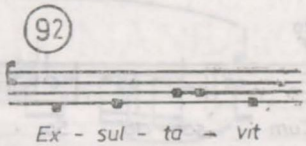
[66] Cf. Dom André Mocquereau, *Le Nombre musical grégorien ou Rythmique grégorienne*, Rome, Tournai, 1908, vol. I, p. 152, § 5. Paolo Ferretti, *Harmonia e ritmica nella musica antica*, Jucunda Laudatio 3–4, Venezia, 1969, p. 227.

[67] De pildă Josquin, misele *De beata Virgine* sau *La sol fa re*, apud P. Wagner, *Geschichte der Messe*, Leipzig, 1913 (Hildesheim, 1972), p. 163.

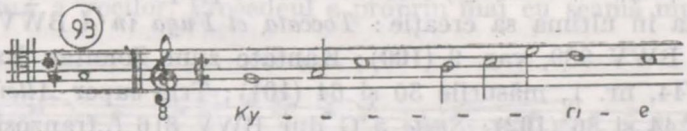
[68] Tema madrigalului după Max Seiffert, *Geschichte der Klaviermusik*, Leipzig, 1899, vol. II, p. 80.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

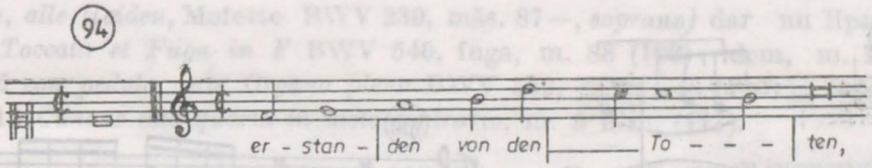
și analizată mai sus. Este vorba de formula gregoriană de tipul [69]:



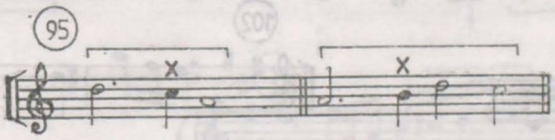
Johann Kugelmann, *Missa Trium ad aequales voces* [70]:



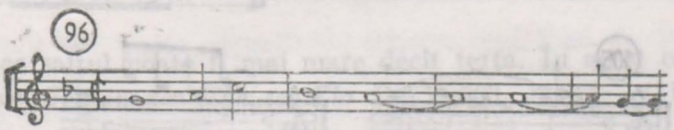
Idem, *Ich glaub an Gott Vater*, vers 3 (cadențial) [71]:



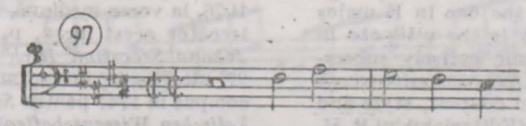
Această figură este de fapt o *cambiata* în mișcare inversă, utilizată frecvent de compozitorii flamanzi, dar prohibită în stilul palestrinian [72]



Acest *incipit* apare într-o temă utilizată neîntrerupt pînă la Bach și chiar după el. O găsim într-o *Canzona ariosa* de A. Gabrielli (1596), la Antonio Mortaro în *Canzona detta l'Albergona* (1609). La Frescobaldi o întîlnim de cîteva ori: în două fantezii, într-un *Praeambulum (legatura)* pentru orgă:



O folosește spaniolul Sebastián Aguilera de Heredia († 1627) într-un *Tiento bajo de 1º tono* [73]. Utilizată și de Froberger, elevul lui Frescobaldi, într-un *Ricercar* din culegerea lui Louis Bourgeat (Mainz, 1693), precum și de Joh. Michael Bach în motetul citat mai sus [64], tema de care ne ocupăm, dobîndind coerența unui veritabil *topos*, ajunge în cele din urmă în culegerea lui J. C. F. Fischer (*Ariadne musica*, Augsburg, 1715, nr. 8) [74] de unde o preia ulterior Bach, în aceeași tonalitate, cu aceleași valori, *alla breve* (fuga în mi major din *WtK II*, 9 BWV 878):



[69] Apud L. Comes, *op. cit.*, p. 167. Un incipit asemănător în *Missa paschalis a 5* (Kyrie) de Isaak, apud P. Wagner, *op. cit.*, p. 296.

[70] După Johann Kugelmann, *Concentus novi* (1540), hrsg. von H. Engel, Kassel u. Basel, 1955, nr. 27 („incerto au⟨c⟩tore"), p. 46.

[71] Idem, nr. 11, p. 23.

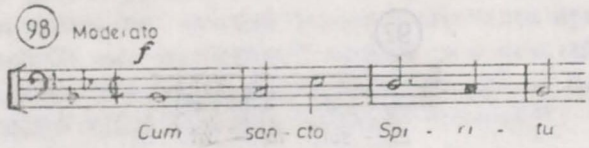
[72] L. Comes, *op. cit.*, p. 202.

[73] În *Antología de organistas españoles del siglo XVII*, tomo IV, por Higinio Anglés, Barcelona, 1968 și urm.

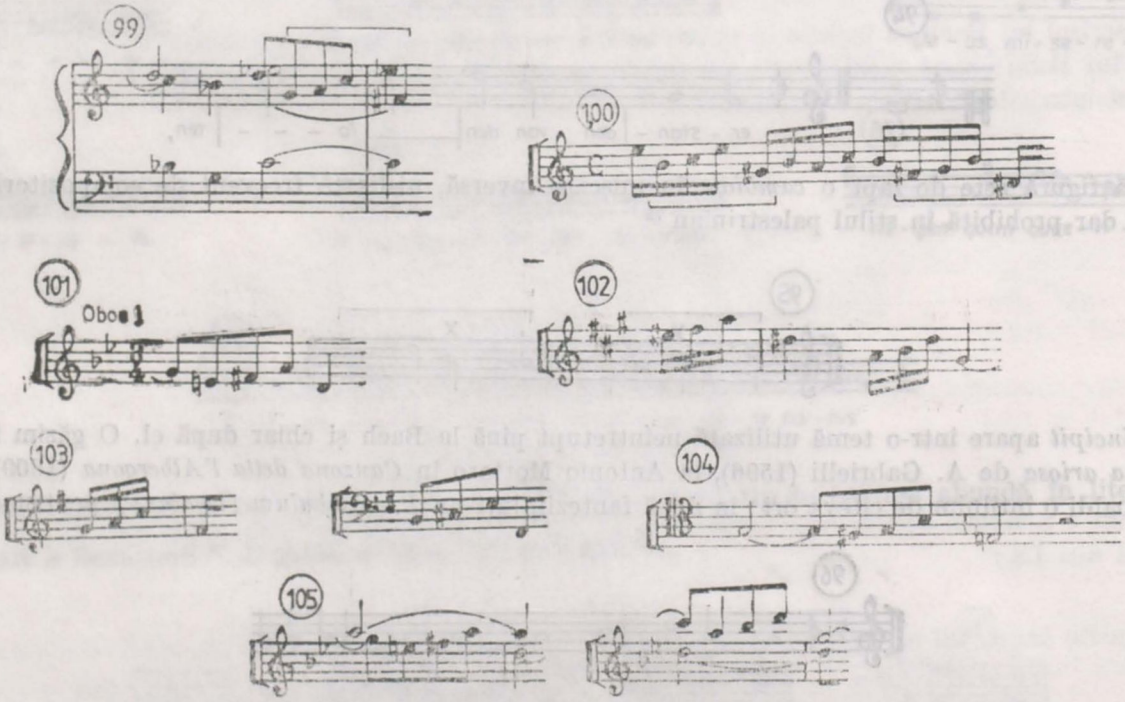
[74] *Gesamtausgabe der Klavierwerke Fischers*, hrsg. von E. von Werra, Leipzig, 1901, p. 83. Ca temă de fugă, la Simon Lohet, 1617 (cf. Seiffert, *op. cit.*, II, p. 95). Wolff, p. 60 urm., definește tema fugii BWV 878 din *WtK* II „durch den Quartambitus, der Spannung zwischen Tonika und hypomixolydischer Dominante", ca avînd un caracter net modal. Remarcabilă este mai cu seamă economia și concentrarea extremă a materialului tematic: „Sein Melodiebogen mit der zu Anfang stehenden Semibrevis, dem darauf aufbauenden Sekund- und Terzschritt und dem gleichmäßig abstei-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

O regăsim, mai tîrziu, la Schubert, în Missa nr. 5 în mi bemol major :



Profilul melodic a este în schimb mai frecvent în alte lucrări bachiene. Saltul caracteristic (de cele mai multe ori micşorat : *saltus duriusculus*) este mai curînd propriu stilului barocului tîrziu de care Bach pare a se îndepărta în ultima sa creaţie : *Toccata et Fuga in d* BWV 538 : fuga, măs. 132 (**99**) ; *Aria variata in a* BWV 989, var. 9 (**100**) ; Kantate zum Sonntag Exaudi *Sie werden euch in den Bann tun* BWV 44, nr. 1, măsurile 30 şi 64 (**101**) ; Trio super *Allein Gott in der Höh sei Ehr* BWV 664, măsurile 44 şi 86 (**102**) ; *Suite 5* G dur BWV 816 („französische"), Courante, măs. 6, Bourrée, măs. 7 (**103**) ; *Musicalisches Opfer* BWV 1079, *Ricercare a 6*, măs. 50 (**104**) ; idem, *Ricercare a 3*, măsurile 49 şi 98 (**105**).

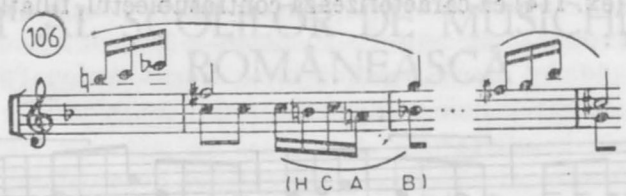


În cazul în care discursul muzical dezvoltă un salt descendent de septimă micşorată (sau chiar şi alt interval mărit sau micşorat), ca şi atunci cînd saltul inferior se face pe o treaptă a acordului, figura trebuie considerată ca fiind inglobată contextului armonic. Cu această valoare o utilizează

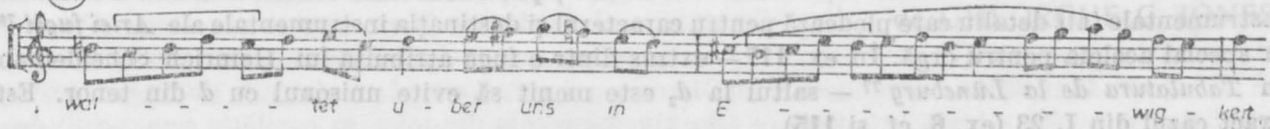
genden Stufengang ist musikalisch geschlossen" (Wolff, p. 61). Cf. Paul Henry Lang, *Editorial*, în *The Musical Quarterly*, 55/4 (1969), p. 548 : „Perhaps the most uncompromisingly „Palestrinian" of his fugues is the one in E major from the *Well-Tempered Clavier*, II. It is the ultimate in contrapuntal concentration, the harmonic entirely subservient to the polyphonic scheme, *while all free expressive means are excluded* (s.n.D.S.). Musical form and content, style and idea, are melted into an absolute unity". (Editorialul lui P. H. Lang este un *compte-rendu* al studiului lui Chr. Wolff). S. W. Dehn consideră drept model al temei bachiene tema unui ricercar de J. J. Froberger (*Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, IV/1, p. 192 urm.). Werner Breckoff, *Zur Entstehungsgeschichte des zweiten Wohltemperierten Klaviers von Johann Sebastian Bach*, Phil. Diss. Tübingen, 1965, p. 74 urm., nu crede în această derivaţie, însă Wolff (p. 61) opinează că Bach a cunoscut şi utilizat ambele izvoare. Mai mult, tema se găseşte de 6 ori în *Gradus ad Parnassum* (Wien, 1725), la capitolul despre *Fugenlehre*, şi anume în sol mixolidic şi mi frigic ; or este ştiut că manualul lui Fux era una din cărţile de căpătîi ale lui Bach. Deci acesta ar fi, după Wolff, modelul sigur al temei bachiene. Mai interesant este faptul că tema apare şi în canonul *triplex à 6 Voc :*, BWV 1076, la vocea mediană, *rectus* şi *inversus* (Wolff menţionează trecător acest lucru, p. 62 nota 49, citind pe Fr. Smend, *Johann Sebastian Bach bei seinem Namen gerufen*, 1950, p. 27, ulterior în *Bach-Studien*, hrsg. Chr. Wolff, 1969, p. 188), compus în 1747 pentru *Societatea* lui Mizler (*Societät der musikalischen Wissenschaften*) şi făcînd parte dintr-un ciclu întreg de canoane construite pe celebrul „bas" din *Chaconne* în sol major de Händel (analize detaliate în Toduţă, vol. III, 1978, p. 118—120). Cercetările recente ale compozitorului Helmut M. Timpelan, începute cu descifrarea canonului BWV 1076, l-au dus la concluzia unei „colaborări" între Bach, Händel şi Telemann, inclusiv în legătură cu tema mediană a canonului la 6 voci (cf. Horst Koegler, în *Stuttgarter Zeitung* din 21 martie 1985). Pentru unele detalii, v. Evelyn J. L. Puefken, *Une découverte culturelle : La coopération Telemann-Bach-Haendel*, în *Kultur-Chronik*, 2/1992, p. 4—9.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

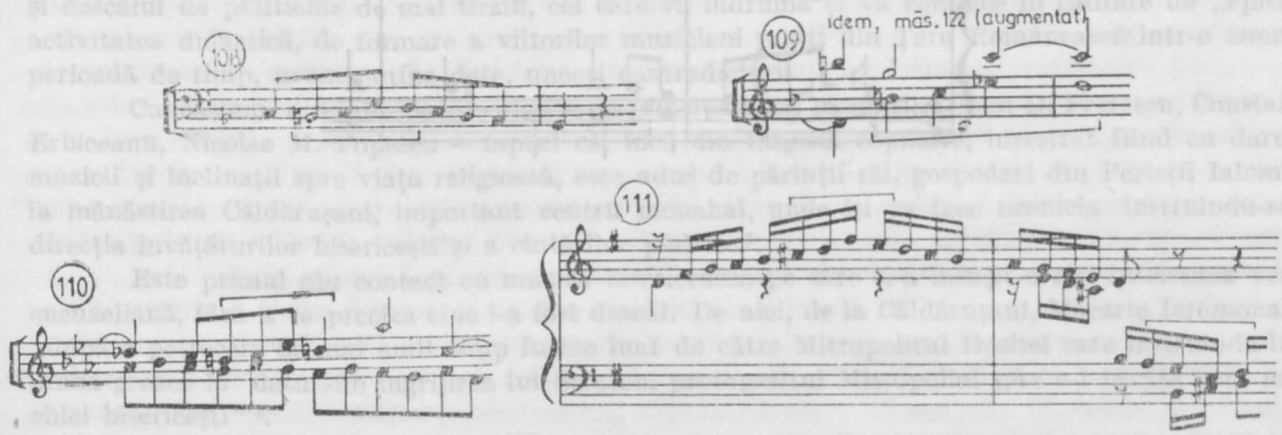
de pildă Beethoven (Sonata op. 10 nr. 2/presto):



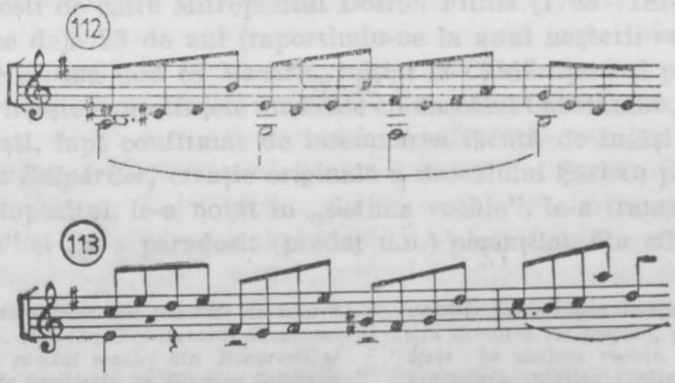
Cînd însă saltul de terță se rezolvă prin mers contrar treptat, figura se explică mai curînd din necesități de conducere liniară a vocilor. Procedeul e propriu mai cu seamă muzicii vocale,



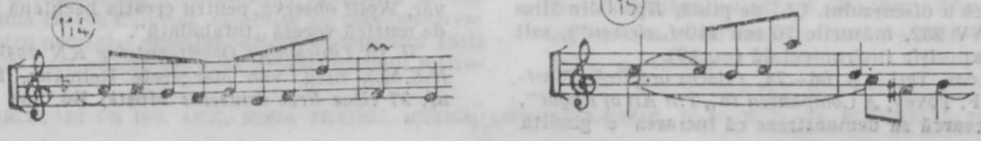
(Lobet den Herrn, alle Heiden, Motette BWV 230, măs. 87—, *soprano)* dar nu lipsește nici din cea instrumentală: *Toccata et Fuga in F* BWV 540, fuga, m. 88 (**108**); idem, m. 122 (augmentat) (**109**); *Fuga a 5 con pedale pro Organo pleno* BWV 552, 2, m. 48 (**110**); *Goldberg-Variationen* BWV 988, var. 12 *Canone alla quarta in moto contrario,* m. 9 urm. (**111**).



Intervalul la care se face saltul poate fi mai mare decît terța. În acest caz ar putea fi vorba de polifonie latentă: *Allein Gott in der Höh sei Ehr* BWV 663, m. 45— (**112**) și 79— (**113**).

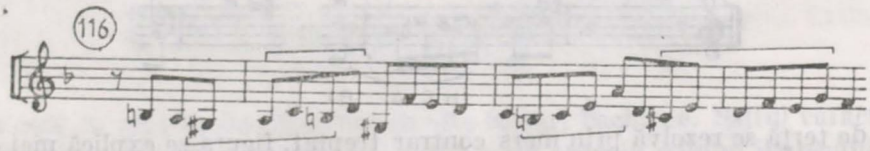


Am întîlnit saltul ascendent de sextă încă în I (ex. 6) și îl vedem reapărînd în VIII, 20 sau în fuga din *Praeludium et Fuga in C* BWV 545 (m. 72):

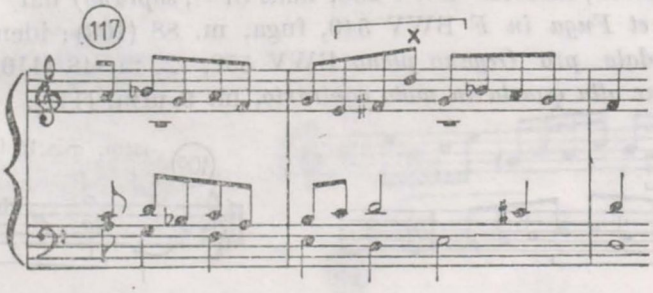


https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

De fapt, în toate aceste cazuri, varianta cu salt de sextă provine din figura simplă care apare inițial în I, 16 (ex. 7). În VIII (ex. 114) ea caracterizează contrasubiectul, filiația motivică evidențiindu-se prin segmentarea celulelor :



În fond avem de a face cu o varietate de *superiectio* (Chr. Bernhard), una din acele „Schrittmotive" pe care le identifica Schweitzer în cantatele lui Bach [75], procedeul fiind comun însă mai ales muzicii instrumentale (alt detaliu care pledează pentru caracterul și destinația instrumentale ale *Artei fugii* [76]), în special aceleia pentru orgă. În ex. 117 — extras dintr-o fugă atribuită lui Heinrich Scheidemann în *Tabulatura de la Lüneburg* [77] — saltul la d_2 este menit să evite unisonul cu *d* din tenor. Este exact cazul din I, 23 (ex. 6, cf. și 115).



[75] Albert Schweitzer, *J. S. Bach*, Leipzig, 1963, p. 460—463. Cf. Todută, p. 160. Procedeul este așadar frecvent și în muzica vocală, unde acest tip de *superiectio* se asociază unui *affectus* determinat, corelat — pe de altă parte — logicii metro-ritmice a discursului. Cf., de pildă, *Kyrie* din Misa în si minor BWV 232, măsurile 70 sau 110 („*eleison*"), salt prefigurat în expoziția instrumentală (m. 13).

[76] Cf. Kolneder, Teil I, p. 66—74, (*Bachs mögliche Besetzung*). Donald F. Tovey, *A Companion to „The Art of Fugue"*, 1931, [4]1966, încearcă să demonstreze că lucrarea e gîndită pentru un instrument cu taste. Gotthold Frotscher, *Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition*, Berlin, 1935, [3]1966 vol. II, p. 901, apreciază că orga era cea mai apropiată concepției contrapunctice bachiene. Poate mai aproape de adevăr, Wolff observă, pentru creația bachiană tîrzie, caracterul de muzică vocală „intabulată".

[77] În *Lüneburger Orgeltabulatur KN 208*[1] (fol. 54[v]: *Fuga H.S.M.*), hrsg. von Margarete Reimann, Frankfurt, 1957, nr. 37 (*Das Erbe deutscher Musik*, Bd. 36).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

MACARIE IEROMONAHUL, DASCĂL DE PSALTICHIE ŞI EPISTAT AL ŞCOLILOR DE MUSICHIE DIN ŢARA ROMÂNEASCĂ

de GHEORGHE C. IONESCU

Despre formarea profesională a lui Macarie Ieromonahul, pedagogul şi dascălul de psaltichie de mai tîrziu, cel care va îndruma şi va conduce în calitate de „epistat" activitatea didactică, de formare a viitorilor muzicieni psalţi din Ţara Românească într-o anumită perioadă de timp, avem puţine date, uneori contradictorii.

Cunoaştem din informaţiile oferite de principalii săi biografi — Ioan D. Petrescu, Constantin Erbiceanu, Nicolae M. Popescu — faptul că, încă din fragedă copilărie, înzestrat fiind cu darurile muzicii şi înclinaţii spre viaţa religioasă, este adus de părinţii săi, gospodari din Perieţii Ialomiţei, la mănăstirea Căldăruşani, important centru monahal, unde îşi va face ucenicia instruindu-se în direcţia învăţăturilor bisericeşti şi a cîntărilor psaltice [1].

Este primul său contact cu muzica bisericească pe care şi-a însuşit-o aici în sistima veche, cucuzeliană, fără a se preciza cine i-a fost dascăl. De aici, de la Căldăruşani, Macarie Ieromonahul, „după o petrecere de mai mult timp fusese luat de către Mitropolitul Dositei care instruindu-lŭ în limba greacă lu datu sub îngrijirea lui Straton, protopsaltul Mitropoliei spre a-l învăţa arta musichiei bisericeşti" [2].

Dacă acest punct de vedere aparţinînd profesorului Ioan D. Petrescu după care Macarie a studiat psaltichia cu protopsaltul Straton poate fi luat în seamă, este dificil a accepta că acesta ar fi fost primul său dascăl, cel care l-ar fi învăţat „arta musichiei bisericeşti" ţinînd seama că aducerea sa la Bucureşti de către Mitropolitul Dositei Filitis (1793—1810), protectorul său, are loc cînd Macarie împlinise deja 23 de ani (raportîndu-ne la anul naşterii sale, 1770) în plină formare profesională. Se poate afirma însă că Macarie, iniţiat la Căldăruşani şi pregătit la şcoala protopsaltului Straton îşi desăvîrşeşte cunoştinţele muzicale cu dascălul Constandin, ucenicul lui Şărban, protopsaltul Ţării Româneşti, fapt confirmat de însemnarea făcută de însăşi mîna lui Macarie la *Catavasiile de la Dumineca Stîlpărilor*, creaţie originală a dascălului Şărban pe care Macarie le-a învăţat de la Constandin Protopsaltul, le-a notat în „sistima vechie", le-a transcris „întocmai şi nestrămutat" în „sistima noao" şi „le-a paradosit (predat n.n.) părinţilor din sfinta Monastire Neamţul" [3].

[1] Ioan D. Petrescu, *Arta artelor sau elemente de istoria musicei*, Bucureşti, 1872, p. 37—43; C(onstantin) E(rbiceanu), *Macarie Ieromonahul, psaltul şcoalei din Bucureşti şi reformatorul sistemei vechi de psaltichie*, în *Biserica Ortodoxă Română (BOR)*, an XVI, nr. 9 (sept.) 1892, p. 808—820; Nicolae M. Popescu, *Viaţa şi activitatea dascălului de cîntări Macarie Ieromonahul*, Bucureşti, Tip. Carol Göbl, 1908.

[2] Ioan D. Petrescu, *op. cit.*, p. 38.

[3] Macarie Ieromonahul, „*Catavasii la Dumineca Stîlpărilor*, dimpreună cu tot *Canonul*, alcătuite pe glas bulgăresc de fericitul întru pomenire dascălul Şărban protopsaltul Ţării Româneşti. Pre care eu din porunca preaosfinţitului mitropolit Dositeiu le-am învăţat de la însuşi protopsaltul Constandin ucenicul lui Şărban, şi de la el însuşi le-am păstrat în scris pe sistima vechie. Şi pentru ca să rămîie veacinică pomenirea întâilor făcători, le-am alcătuit pe sistima céa noao întocmai şi nestrămutat precum le-am învăţat, şi le-am păstrat în scris. Şi acum le-am paradosit părinţilor din sfinta Monastire Neamţul, pentru ca să rămâe veacinice şi nestrămutate, la anul 1832" (BAR, Ms. rom. 3735, f. 41—45); Nicolae M. Popescu, *op. cit.*, p. 20; idem, *Macarie Psaltul. La o sută de ani de la moartea lui (+1836—1936)*, Bucureşti, 1936, p. 13—32.

STUDII ŞI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 39, P. 73—83, BUCUREŞTI, 1992

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Mai tîrziu cînd Petru Efesiul, venit de la Constantinopole în Țara Românească, stabilindu-se la București, înființează în 1817 pe lîngă biserica *Sf. Nicolae — Șelari* o școală de muzică bisericească după sistemul chrisantic, Macarie Ieromonahul se atașează curentului novator, frecventează cursurile școlii alături de alți dascăli români, între aceștia Anton Pann, Panaiot Enghiurliu, Costache Chiosea ș.a., însușindu-și temeinic semiografia noului sistem care se dovedea a fi bine structurat, mai limpede și mai ușor de înțeles [4].

Sînt puținele date de care dispunem privind anii săi de școală, de pregătire profesională, teoretico-practică, într-un sistem sau altul, în domeniul muzicii psaltice. Suficiente totuși pentru a ilustra formarea personalității sale artistice ca dascăl de psaltichie, tălmăcitor și reformator al cîntărilor bisericești, ca organizator și îndrumător al învățămîntului muzical ecleziastic în țara noastră.

Începutul carierei didactice a dascălului de cîntări Macarie Ieromonahul este marcată de cererea episcopilor Iosif al Argeșului și Constandie al Buzăului către „Domnia-lor Boerii Caimacami" din 20 noembrie 1812 prin care se solicită înființarea unei școli de muzică bisericească pe lîngă Mitropolia Bucureștiului și aducerea lui Macarie „să paradosească musichia", dîndu-i-se toate cele trebuincioase cum și leafă" ca unul ce „are rîvnă, precum din mica sa copilărie s-au nevoit de au învățat acest meșteșug" [5]. Din păcate, fără a cunoaște cauzele, școala nu a luat ființă. S-a înființat însă un an mai tîrziu, în 1813, o școală de muzică bisericească la *Sf, Sava* unde a fost numit dascăl de psaltichie Gherasie Ieromonahul, școală ce a funcționat pînă în august 1814 cînd, la cererea Eforiei Școalelor, se desființează „fiind îndestui cîntăreți ai curților domnești, adecă: protopsalți și defterei care (...) au datorie neapărat a ținea școală și a paradosi meșteșugul cîntărilor" [6].

Știri noi despre Macarie Ieromonahul datează din anul 1815 cînd un grup de boieri tîrgovișteni se adresează Eforiei solicitînd reînființarea școlii pentru pregătirea „copiilor lor și a celor sărmani" la care alături de un dascăl pentru elinește și unul pentru românește să fie și „unul ca să paradosească cîntările bisericești". Pentru acestea „s-ar fi și găsit un Macarie Ieromonah ce se află însărcinat cu schitul *Golgotei*, om cu știință la meșteșugul cîntării (...) fiind îndatorat a face și logos în amvonul bisericii la toate zilele cele mari" [7]. Cererea boierilor tîrgovișteni a fost satisfăcută prin anafoaua semnată de Caragea, domnul Țării Românești, la 7 aprilie 1815.

Date pentru a proba dacă Macarie a funcționat sau nu la această școală nu avem. Nu ne îndoim însă că cel vizat pentru „a paradosi cîntările bisericești" și „a face logos în amvonul bisericii" n-ar fi fost altul decît Macarie Ieromonahul, dascălul de psaltichie, viitorul „epistat" al școlilor de musichie. El întrunea întru totul calitățile profesionale specificate în cererea menționată, fiind înzestrat cu „știința cîntărilor" și talent oratoric, capabil „a face și logos", a predica în biserică la sărbătorile cele mari. Mai mult, el era atras de Tîrgoviște prin sora sa, maica Perieșeanu, starețа mănăstirii Viforita, mănăstire așezată în apropierea fostei Cetăți domnești [8].

Anul 1819 reprezintă pentru Macarie Ieromonahul anul valorificării resurselor sale profesionale. Este anul în care la 1 mai Dionisie Lupu este ales mitropolit al Țării românești, la instalarea căruia Macarie rostește în numele bisericii discursul de investitură [9]. Se înțelege de cîtă apreciere se bucura Macarie din partea oficialităților religioase, de cît prestigiu se bucura el, „smeritul dascăl de psaltichie", încredințîndu-i-se o atare însărcinare.

În același an, 1819, Dionisie Lupu înființează în cadrul Mitropoliei o școală de muzică psaltică „pre graiul limbii noastre", numindu-l pe Macarie dascăl și conducător al acesteia. Totodată i se încredințează răspunderea tălmăcirii în limba română a cîntărilor bisericești pentru a servi ucenicilor ca material didactic și de repertoriu în pregătirea și formarea lor profesională. „Deci prea-o-sfinția sa știindu-mă pre mine smeritul între ieromonahi desăvîrșit în cea vechie și în cea noao musichie îndestulat de a preface toate cărțile sistimii pre limba patriei, și cu înfierbîntată rîvnă de a lucra și a mă strădui spre folosul și podoaba neamului, ca unul ce și pe sistima cea vechie nu

[4] Anton Pann, *Bazul teoretic și practic al muzicii bisericești sau Gramatica melodică*, București, 1845, p. XXXII—XXXIII.

[5] C. Erbiceanu, *Material pentru istoria învățămîntului la Români în secolul trecut. Documente inedite*, în *BOR*, an XVI, nr. 2 (mai), 1892, p. 111—112; idem, *Note asupra istoriei bisericești a Românilor pentru secolul al XIX-lea*, în *BOR*, an XXVIII, nr. 2, (mai), 1904, p. 187—188.

[6] C. Erbiceanu, *Material pentru istoria învățămîntului la Români...*, în *BOR*, an XVI, nr. 2, (mai), 1892, p. 116—117.

[7] V. A. Urechia, *Istoria Școalelor de la 1800—1864*, t. IV, București, Impr. Statului, 1901, p. 178.

[8] Nicolae M. Popescu, *Viața și activitatea dascălului de cîntări Macarie Ieromonahul*, București, 1908, p. 30.

[9] C. Erbiceanu, *Două discursuri ale lui Macarie Protopsaltul Mitropoliei Ungro-Valahiei*, în *BOR*, an XXIII, nr. 3 (iunie), 1899, p. 330—338.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

puţine cărţi am prefăcut şi cîntări am alcătuit, chemîndu-mă mi-au poruncit ca toate cărţile de psaltichie a sistimii cei noao să le prefac romaneşte şi să le şi paradosesc, sistisindu-mi şi şcoală de musichie romanească"[10]. Într-o altă Scrisoare trimisă de Macarie din Pesta în anul 1821 în care face elogiul neamului românesc „lăcuitori în Ţara Românească, în Moldova, în Ardeal, în Banat, în Ţara Ungurească şi în Machidonia", tradiţiilor sale istorice şi culturale, referindu-se la învăţămînt spune: „Kirio Kir Dionisie, cu iubire de neam şi de patrie înfocat fiind pornit (...) au binevoit de au sistisit şi şcoală de musichie românească, în carea să poată învăţa ucenicii patrioţi această sistimă a psaltichiei pre graiul patrioticesc, rînduindu-ne pre noi ca să prefacem şi să alcătuim cu cuvinte româneşti toată sistima aceasta şi să o şi paradosim"[11].

Organizîndu-şi şcoala, în care studiul muzicii psaltice şi al cîntărilor se efectua în limba română, Macarie funcţionează efectiv pînă în primăvara anului 1821 cînd, însoţit de Nil Poponea Sibianul, colaboratorul său, pleacă la Buda, trimis de Dionisie Lupu, unde intenţiona să-şi tipărească lucrările „romînite", *Anastasimatarul* şi *Irmologhionul*. La plecare are grijă ca în lipsa sa şcoala să fie „ocîrmuită de dascălii Costache şi Grigorie cărora le-o încredinţează informîndu-se prin scrisori asupra bunului său mers, bucuros fiind atunci cînd află veşti de la dascălii ce-l supliceau, despre „silinţa" lor, întrucît „pre mulţi din ucenici la desăvîrşire i-a adus şi cu alţii de asemenea se silesc"[12].

Între timp, în ţară izbucnise revoluţia lui Tudor Vladimirescu înăbuşită de armatele otomane. Tudor se retrage din Bucureşti, este trădat de eterişti, prins şi omorît. În această conjunctură Dionisie Lupu, susţinătorul lui Macarie, fuge la Braşov. Lipsit de sprijinul mitropolitului, fără perspectiva tipăririi lucrărilor sale, Macarie revine în ţară, se opreşte la Sibiu şi prin diverşi mijlocitori intră în contact cu casa Hagi Pop de la care primeşte asigurările materiale pentru îndeplinirea gîndurilor sale editoriale.

Încrezător şi optimist, în ciuda tuturor greutăţilor, Macarie pleacă la Viena la începutul anului 1822 unde va izbuti tipărirea lucrărilor sale, primele colecţii psaltice editate în limba română. Începutul îl face cu *Theoriticonul*, tradus din greceşte, conceput şi sistematizat în baza cerinţelor determinate de structura noului sistem, ale noii semiografii bizantine, adoptat de curînd în practica studiului muzicii psaltice. Este o gramatică muzicală a cărei importanţă este de nepreţuit, piatra din capul unghiului în pedagogia învăţămîntului muzicii bisericeşti. Ea se adresează în egală măsură dascălilor şi ucenicilor, celor care predau muzica şi celor care şi-o însuşesc uşurîndu-le eforturile în deprinderea modalităţilor de comunicare şi de însuşire a cunoştinţelor. Macarie, care avea suficientă experienţă pedagogică, a înţeles cel mai bine importanţa lucrării sale, de aceea şi-a început seria cărţilor tipărite cu *Theoriticonul*. „Această gramatică cuprinde în sine îndestulată cuvîntare cu meşteşugită înlesnire, nu numai pentru o carte sau doao, ci pentru aşăzarea tuturor cărţilor de musichie a aşăzămîntului celui nou", spunea el în *Înştiinţarea* trimisă din Viena în martie 1822[13].

Revenit în ţară în 1823, Macarie Ieromonahul, dascălul Şcolii de musichie, Portarie al Sfintei Mitropolii a Bucureştilor, alcătuitorul psaltichiei româneşti, aşa cum obişnuia să-şi semneze corespondenţa şi operele sale, îşi reia activitatea didactică la Şcoala de muzică bisericească lăsată mai bine de doi ani în seama dascălilor Costache şi Grigorie. Va funcţiona la această şcoală, după toate probabilităţile, pînă în 1829 cînd se va stabili pentru cîţiva ani în Moldova, la Bîrnova şi Neamţ, stăruind şi aici pentru introducerea noului sistem de scriere a muzicii bisericeşti şi pentru învăţarea cîntărilor în limba naţională.

„Séma * pe 1825—1826, ne dă o informaţie curioasă. Musica, şi în particular cea bisericească, ia un avînt extraordinar", sînt aprecierile istoricului V. A. Urechia în lucrarea sa *Istoria Şcoalelor de la 1800—1864*[14]. În septembrie 1825, Domnul Ţării Româneşti, Grigorie Dimitrie Ghica,

[10] Macarie Ieromonahul, *Înainte cuvîntare către cîntăreţul român, să se bucure în Domnul*, în Nicolae M. Popescu, *Ştiri noi despre Macarie Ieromonahul, Dascălul de cîntări şi Directorul Tipografiei din monastirea Căldăruşani*, studiu publicat în *BOR*, an XXIX, nr. 9 (dec.), 1915, p. 967—978; Titus Moisescu, *Prolegomene bizantine. Muzica bizantină în manuscrise şi carte veche românească*, Bucureşti, 1985, p. 127—135.

[11] Macarie Ieromonahul, *Înştiinţare*, în Nicolae M. Popescu, *Ştiri noi despre Macarie Ieromonahul...*, în: *BOR*, an XXIX, nr. 8 (nov.), 1915, p. 800—805; Titus Moisescu, *op. cit.*, p. 123—127.

[12] Macarie Ieromonahul, *Theoreticon sau privire cuprinzătoare a meşteşugului musichiei bisericeşti, după aşezămîntul sistimii cei noao*, Viena, 1823.

[13] Macarie Ieromonahul, *Înştiinţare*, în Nicolae M. Popescu, *Ştiri noi despre Macarie Ieromonahul...*, în: *BOR*, an XXIX, nr. 10 (ian.), 1916, p. 1101—1107; *ibidem*, în: Titus Moisescu, *op. cit.*, p. 136—143.

* Bugetul (n. n.).

[14] V. A. Urechia, *Istoria Şcoalelor de la 1800—1864*, t. I, Bucureşti, Impr. Statului, 1892, p. 113.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

semnează „obștească anafora a părinților arhierei și a dumnealor veliților boieri" prin care se înființează în orașele reședință de județ școli cu predare în limba română cu cîte doi dascăli, „unul să învețe rumănește și altul cîntările bisericești după meșteșugul psaltiisimii celei nouă căci prin cîntări și citériri cuvioase să cade să slăvim pe Dumnezeu în sfintele sale lăcașuri" [15].

Oficial școlile se deschid la 1 septembrie 1825 începîndu-și cursurile după aceea cînd dascălii orînduiți de Eforie la propunerile lui Macarie își recrutează elevii și-și organizează spațiul pentru ținerea lecțiilor. S-au înființat atunci școli în orașele Craiova, Caracal, Rîmnicu-Vîlcea, Tîrgu-Jiu, Cerneți, Pitești, Cîmpulung-Muscel, Tîrgoviște, Ploiești, Buzău și Focșani, dascălii fiind plătiți din Bugetul de Stat prin Casa Școalelor [16]. Acestora li se adaugă cele patru școli existente în București, înființate în anii 1823 (Școala de pe „Podul lui Șerban Vodă" a lui Costache Chiosea, Școala de pe „Podul Târgului de Afară" a dascălului Constandin, Școala de pe „Podul Mogoșoaiei" a dascălului Ghiță) și 1821 (Școala de pe „Podul Caliților" a dascălului cîntăreț Iancu Stan), toate sub controlul organizatoric și îndrumarea didactică și metodologică a lui Macarie Ieromonahul [17].

Ne sînt cunoscute și numele unor dascăli atestați de către Macarie, formați la Școala de muzică bisericească a acestuia, care au condus școli și au predat psaltichia în unele orașe din provincie încă de la înființarea acestor instituții în septembrie 1825 [18]. Este vorba de Ioniță Stoicescu — Logofețelul, dascălul școlii de muzică din orașul Ploiești și cîntăreț la biserica *Sf. Gheorghe* din localitate, care va conduce școala pînă în 1838 cînd, din lipsă de fonduri, se va desființa. Ucenic al dascălului Chiosea și atestat de Macarie în mai 1824, Ioniță Stoicescu își organizează școala ce va funcționa în clădirea din curtea bisericii [19]. Cunoaștem de asemenea numele dascălului Constantin Ion din Cîmpulung-Muscel care în 10 noiembrie 1825 trimite scrisoare „părintelui Chiriu Chir Ieromonah Macarie, epistatul școalelor de musichie" prin care „cu fiiască evlavie" îl înștiințează că „sosind aicea în oraș Cîmpu-Lung, fără a mai pierde o cîrtă de ceas măcar" s-a și „sistisit (așezat) la locul de școală pentru învățătura copiilor" [20]. Mai tîrziu, în 1830, vom cunoaște și numele altor dascăli cîntăreți din orașele reședință trimiși de Macarie să „paradosească" muzica psaltică copiilor, „cei grăitori cu glas bun" precum și altora — cîntăreți, preoți și diaconi — ce „vor veni în școală cu rîvnă ca să învețe musichie". Ei sînt Petrache Eliad în Craiova, Teodorache în Focșani, Ghelasie în Buzău, Gheorghe Istrati în Tîrgoviște, Nicolae Nan în Pitești, Costache în Rîmnicu Vîlcea, Toma în Cerneți și Nicolae Pandele care-l înlocuiește pe Ion Constantin, în Cîmpulung [21].

Înființarea școlilor de musichie la județe în 1825 și numirea lui Macarie Ieromonahul ca epistat al acestora constituie de fapt începutul organizat al învățămîntului muzical în Țara Românească. Școli de musichie au existat, firește, și înainte de această dată, ele funcționînd întîmplător, prin zelul, uneori prin sacrificiul unor inimoși și pricepuți dascăli, prin dragostea și atașamentul față de muzică a unor fețe bisericești, cu sau fără răspunderi administrativ-eclesiastice, precum și prin înțelegerea și generozitatea unor boieri și domni, într-adevăr patrioți. De data aceasta școlile de muzică bisericească dispun de un local propriu special amenajat, de manuale didactice tipărite, de un sistem de predare evoluat, asigurat de cadre didactice atestate, de o îndrumare de specialitate oficială prin asistență la clasă sau în baza unor instrucțiuni scrise, specifice studiului muzicii.

Cînd dascălii de psaltichie orînduiți să predea în orașele centre de județ primesc scrisorile adresate dregătorilor locali pentru „a lua pliroforie (cunoștință — n.n.) de cele cuprinse într'insele", li se înmînează și instrucțiunile ce conțineau pe lîngă unele norme organizatorice, îndrumări didactice și metodologice, „în ce chip au să urmeze de la început pînă la săvîrșirea methimilor". Instrucțiunile, datate 1 septembrie 1825, tipărite, semnate autograf de Eforii Școalelor și de Macarie Ieromonahul se constituie în primul document metodic în limba română, legat de predarea muzicii psaltice în Țara Românească.

Este adevărat că încă din secolul al XVI-lea au circulat manuscrise grecești însoțite de îndrumări sumare privind metodica predării muzicii, nici unul însă în limba română. Un astfel de manuscris,

[15] C. M. Boncu, *Documente privind istoria învățămîntului prahovean*, Ploiești, Bibl. „N. Iorga" (exemplar dact.), p.19 (Extras din *Condica Domnească*, nr. 113, p. 72—73, Arhivele Statului București).

[16] Ibidem, Anexa I, p. 60.

[17] V. A. Urechia, *op. cit.*, t. I, p. 113.

[18] *Ibidem*, p. 113 și 135—136; a se vedea și Nicolae M. Popescu, *Viața și activitatea dascălului de cîntări Macarie Ieromonahul*, București, 1908, p. 68—69.

[19] Nicolae-Carol Debie, *O cronică ploieșteană*, t. I, Ploiești, 1980, p. 13 (exemplar xerox, Bibl. „N. Iorga" Ploiești); Gheorghe C. Ionescu, *Circulația unor manuscrise muzicale românești în prima jumătate a secolului al XIX-lea*, în *SCIA*, seria TMC, vol. 36, 1989, p. 76.

[20] Constantin Erbiceanu, *Cronicarii greci carii au scris despre români în epoca fanariotă*, București, Tip. Cărților Bisericești, 1890, p. XXIII—XXIV.

[21] V. A. Urechia, *op. cit.*, t. I, p. 135 și t. IV, p. 238.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

un *Anastasimatar* întocmit de Manuel Hrisaf, precedat de o metodică scrisă în greceşte se găseşte în Biblioteca centrală „Mihai Eminescu" a Universităţii „Alexandru Ioan Cuza" din Iaşi, la cota III-88. Manuscrisul este intitulat *Expunere despre ştiinţa artei muzicale bisericeşti* şi conţine norme didactice pentru învăţarea muzicii plecînd de la selecţionarea elevilor la scris-cititul notelor muzicale, la intonarea ehurilor, pînă la deprinderea corectă şi expresivă a cîntărilor [22]. De altfel, preocupările privind didactica muzicii ale lui Manuel Hrisaf ne sînt dezvăluite şi de unele creaţii psaltice ce-i aparţin. Este vorba de *Troparele către ucenici*, glas I, cinci cîntări profane, moral-educative, care au circulat în provinciile româneşti cu texte în limbile greacă şi română. „Ucenicul să aibă înţelepciune, plecăciune şi chibzuială bună, somnul şi lenea să le părăsească, răbdare întru toate cu nevoinţă mare ca să le procopsească" sună textul troparului al patrulea, sfătuitor bun şi îndemn către ucenici pentru însuşirea dificilei arte a muzicii [23].

Nu se poate trece cu vederea nici peste existenţa unor *Propedii* greceşti şi româneşti care ne sînt cunoscute pînă la *Theoriticonul* lui Macarie şi care demonstrează preocupările dascălilor români pentru un învăţămînt organizat, bazat pe aplicarea unor principii pedagogice sistematice, cu aplicarea desfăşurată, evolutivă, de la simplu la complex al procesului didactic, instructiv-educaţional. Se înţelege că aceste principii, neformulate şi nescrise, izvorau din firescul lucrurilor, din logica desfăşurării lecţiilor, aplicate divers, în cadrul unitar al programei, în raport de înţelegerea, cultura muzicală, experienţa didactică şi tactul pedagogic al dascălilor psalţi.

Cel care va fixa în scris metodologia predării muzicii psaltice în ţara noastră, a muzicii în general, rămîne, aşa cum am menţionat în incipitul acestui capitol, Macarie Ieromonahul. Bogata sa experienţă didactică se concretizează în acele instrucţiuni elaborate în septembrie 1825, instrucţiuni intitulate „*Ponturi 18 către dascălii de musichie* ce sînt orînduiţi ca să paradosească atît aici în politiia Bucureştilor cum şi afară prin judeţe în ce chip au să urmeaze de la început pînă la săvîrşirea mathimilor" [24].

Se fac referiri în aceste instrucţiuni atît la „ucenici" cît şi la „dascăli", la organizarea claselor precum şi la desfăşurarea orelor de curs, la disciplină şi la orarul de lucru, la programa şcolară şi la materialul didactic şi repertoriul (practic) ce se impune a fi folosit.

Admiterea elevilor se face după o cercetare prealabilă „dacă au glas îndestul şi îndeminatec" şi „dacă ştiu carte şi scrisoare" după care li se ia un angajament („siguranţie") atît de la cei admişi cît şi de la părinţii sau rudele lor că vor urma „fără strămutare" şcoala [25]. Disciplina în timpul orelor de curs este strictă iar măsurile disciplinare deosebit de severe. Atitudinile obraznice, vorba şi rîsul care distrag atenţia celorlalţi elevi se pedepseau, în cazul repetării, pînă la „gonirea" din şcoală. Orele de curs se ţin zilnic, tot anul, dimineaţa şi după amiaza, în afara duminicilor şi praznicilor împărăteşti, elevii avînd obligaţia a fi prezenţi în clasă, dimineaţa, cu o oră înainte „de paradosis" pentru ca „să-şi procitească mathimile".

Există anumite obligativităţi şi pentru dascăli. Cei „nebăgătoriu de seamă" şi cei ce „nu vor urma întocmai după ponturile acestea" se fac vinovaţi iar dascălii „fără rîvnă, fără silinţă şi cu purtări reale" vor fi destituiţi din funcţiile lor.

Procesul instructiv urma să înceapă cu învăţarea pe de rost a „haractirurilor suitoare şi pogorîtoare", cu combinarea acestora, cu intonarea celor „opt tonuri ale diapasonului diatonicesc" urmărind „să nu se alunece mai mult din treaptele tonurilor" acordîndu-se mare atenţie treptei a VII-a, *zo*, „cea firească de cea armonicească", intonarea defectuoasă, oscilatorie, între *zo* natural şi *zo ifes* însemnînd deprinderi greu de corectat pe mai tîrziu. Intonarea scării muzicale cu numirea

[22] Ştefan Bârsănescu, *Pagini nescrise din istoria culturii româneşti (sec. X—XVI); Un important eveniment cultural-pedagogic: cea dintîi metodică folosită în şcoala românească*, Bucureşti, 1971, p. 212—213.

[23] C(onstantin) E(rbiceanu), *Intîia carte de cîntări bisericeşti în Românesce cunoscută pînă acum*, în *BOR*, an XXI (1897) nr. 3, (ian), 1897, p. 300; George Breazul, *Învăţămîntul muzical în Principatele româneşti de la primele începuturi pînă la sfîrşitul secolului al XVIII-lea*, în *Anuarul Conservatorului regal de Muzică şi Artă dramatică pe anul şcolar 1941—1942*, Bucureşti, 1942, p. 16—17 Sebastian Barbu, Bucur, *Monumente muzicale: Filothei din Agăi-Jipei. Prima Psaltichie românească cunoscută pînă acum*, în *Studii de muzicologie*, vol. VI, Bucureşti, 1970, p. 127.

[24] Asupra celor *18 Ponturi* tipărite şi trimise dascălilor conducători de şcoli din Bucureşti şi de la judeţe se face menţiune prima dată în 1872 de către I. D. Petrescu în *Arta artelor*, p. 40. Conţinutul lor nu a fost făcut însă cunoscut. Un exemplar al acestora, adresat lui Ioniţă Stoicescu-Logofeţelul, dascălul de psaltichie din Ploieşti, a fost în posesia prof. univ. Liviu Ştefănescu, exemplar donat Muzeului de Istorie din Ploieşti. Din păcate originalul s-a pierdut. S-a păstrat însă copia dactilografiată a acestui valoros document pe care-l reproducem în Anexă.

[25] Anexa IV. *Zapisul dascălului Neagu* ot sfinţii Volevozi din Ploieşti prin care se angajează să urmeze cursurile şcolii de cîntăreţi din localitate condusă de Ioniţă Stoicescu-Logofeţelul, p. 83.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

notelor (paralaghia) să se facă însoţită de tactarea timpilor „suind mina pînă la cap şi bătînd genunchiul".

Studiul semnelor muzicale se continua cu învăţarea Consonantelor şi a Timporalelor insistîndu-se asupra lucrării acestora după care se trecea la glasul I începînd cu *Doamne strigat-am* din *Anastasimatar*, paralaghie şi melos, apoi la celelalte tropare ale glasului pînă la însuşirea lor deplină. Se continua, conform programei, cu glasurile IV şi VIII, diatoniceşti, cu glasurile V, III şi VII, armoniceşti şi cu glasurile II şi VI, hromaticeşti, urmate de studiul ftoralelor şi al scărilor Hisar, Nisabur şi Muştar.

Odată parcurs *Anastasimatarul* ca material de studiu, se trecea la învăţarea cîntărilor din *Irmologhion*, apoi la Tomul al II-lea *(Utrenierul)*, Tomul al III-lea *(Liturghierul)* şi la Tomul al IV-lea *(Heruvico-Chinonicarul)*, apoi la *Doxastarul* lui Petru Lampadarie, la *Doxastarul* lui Iacob Protopsaltul, pentru a sfirşi cu *Irmologhionul Calofonicon* cu cratimile respective, cîntările *Triodului* şi ale *Penticostarului*, urmînd a fi studiate separat de către ucenici „pentru a le zice singuri înaintea dascălului".

Clasele erau organizate după sistemul lancasterian împărţite în grupe de elevi ţinîndu-se seama de posibilităţile de înţelegere şi asimilare ale acestora, unii „foarte ascuţiţi cu insteţimea", alţii „nu prea grei", iar alţii „cu totul grei". Lucrîndu-se astfel, „prin osîrdia unui dascăl bun", stăruind îndeosebi asupra grupelor II şi III, toţi elevii vor reuşi „să înveaţe desăvîrşit".

Ca metodă de predare se utiliza în principal metoda demonstrativă. Profesorul intona de cîteva ori cîntarea după care elevii o reproduceau repetînd-o pînă ce şi-o însuşeau. În ultilizarea acesteia, în funcţie de specificul lecţiei, profesorii foloseau şi alte metode combinîndu-le, îndeosebi metoda explicării şi cea a exerciţiilor. Se aplica de fapt principiul legăturii teoriei cu practica, al însuşirii corecte şi al interpretării estetice în scopul cunoaşterii întregului repertoriu ecleziastic folosit la strană în serviciul luturgic.

După terminarea programei analitice, elevii rămîneau în şcoală încă trei luni pentru practică, făcîndu-li-se în final „eczamen pentru toată sistima". Apoi, primind de la dascăl „scrisoarea mărturisitoare că şi-au trecut mathimile" erau trimişi la Bucureşti unde după probele pe care le susţineau — Macarie, în calitatea sa de epistat fiind examinatorul — primeau „cuviinciosul atestat de la Eforie" şi trecuţi în „catalogul celor desăvîrşiţi şi trebuincioşi".

Asistăm deci la o programă şi un sistem de învăţămînt ce ne surprinde prin dificultatea şi complexitatea conţinutului, prin firescul şi logica înlănţuirii lecţiilor, prin seriozitatea şi elasticitatea aplicării principiilor metodologice ca şi al realizărilor în plan didactic, instructiv-educaţional. Muzica psaltică, prin Macarie Ieromonahul şi dascălii de psaltichie pregătiţi la şcoala sa atinge în această înfloritoare perioadă culmile cele mai înalte ale existenţei sale.

Peregrin, însetat de dorinţa difuzării sistemului nou în practica muzicii bisericeşti, Macarie Ieromonahul părăseşte pentru un timp Bucureştiul, pleacă la Iaşi în 1829 bucurîndu-se de asistenţa şi bunăvoinţa mitropolitului Moldovei Veniamin Costache căruia-i dedicase un număr de exemplare din *Anastasimatarul* tipărit la Viena în 1823, de la care primeşte investitura în funcţia de „igumăn" (stareţ) al mănăstirii Bîrnova. Nu rămîne însă multă vreme aici. Măcinat de intrigi şi împovărat de lipsuri, cu sănătatea zdruncinată, „supărat din suflet fiind", Macarie renunţă la stăreţia mănăstirii Bîrnova, strămutîndu-se în primăvara anului 1831 în chinovia de la Neamţ. De aici, de la Neamţ, trimite mitropolitului Veniamin o scrisoare plină de umilinţă rugîndu-l să fie iertat pentru „această călătorie", „că eu nu mai poci întîmpina atitea supărări" cum se exprimă el în scrisoare [26].

Dacă despre activitatea didactică a lui Macarie la Bîrnova nu se poate vorbi decît în cazul în care în grupul monahilor de aici s-ar fi putut organiza totuşi unele lecţii, la Neamţ, în acea atmosferă elevată a Mănăstirii unde este numit deîndată dascăl şi conducător al Şcolii de cîntăreţi, Macarie va descoperi cîmpul fertil în pămîntul căruia sămînţa înţelepciunii sale, aruncată cu generozitate, va rodi cu prisosinţă.

În arhondaricul mănăstirii unde se instalează, Macarie va realiza unele dintre operele sale scrise cele mai importante: *Irmologhionul Calofonicon*, *Doxologiile celor opt glasuri*, *Ceasurile* şi *Catavasiile Naşterii Domnului*, *Catavasiile la Duminica Stîlpărilor*, *Anixandariile*, precum şi alte cîntări litur-

[26] Scrisoarea către Mitropolitul Moldoiei, datată 8 aprilie 1831, se găseşte în original, cu autograful lui Macarie, la Biblioteca Academiei Române (Ms. rom. 4479, f. 9) şi este reprodusă de preotul Nicolae M. Popescu în *BOR*, Bucureşti an XXXIX (1916) nr. 10 (Ian.), p. 107—109 şi de Titus Moisescu în *Prolegomene bizantine...*, p. 157—158.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

gice „paradosite părinţilor din sfînta monastire Neamţul" [27]. În acelaşi timp, Macarie se îngrijeşte de bunul mers al Şcolii căreia, prin prestigiu şi competenţă, îi dă strălucire. Experienţa şi practica sa didactică şi pedagogică ne îndreptăţesc afirmaţia. În cei trei ani (1831—1833) cît va rămîne la Neamţ el va „desăvîrşi" în arta muzicii psaltice pe mulţi dintre monahii de aici. Produsul cel mai ales va fi ieromonahul Visarion Protopsaltul, caligraf şi compozitor, dascăl de psaltichie, unul dintre cei mai valoroşi reprezentanţi, alături de Iosif Monahul, ai şcolii muzicale nemţene [28].

O frumoasă şi sugestivă caracterizare a personalităţii lui Macarie la Neamţ ne este oferită de arhimandritul Augustin şi stareţul Gherasim în *Istorie pentru sfînta Monastire a Neamţului*, lucrare în manuscris, păstrată în Biblioteca Academiei Române [29]. Este primul portret pe care-l cunoaştem privind activitatea atît de diversă în promovarea muzicii psaltice a „smeritului" ieromonah.

Ultimii ani ai vieţii Macarie şi-i petrece la Căldăruşani, mănăstire în care îşi făcuse intrarea în monahism şi unde se iniţiase în tainele psaltichiei.

Plecat de la Neamţ în 1833, Macarie s-ar fi putut opri pentru un timp la Buzău, oaspete al episcopului Chesarie, cunoscute fiind relaţiile de colaborare şi stimă ce-i animau, concretizate pînă la urmă în elaborarea de către Macarie şi tipărirea de către Chesarie a *Prohodului Domnului* în 1836 în teascurile tipografiei buzoiene. Dacă Macarie a fost dascăl de psaltichie la Şcoala de cîntăreţi din Buzău, idee avansată de Constantin Erbiceanu şi preluată de alţi biografi ai săi (Nifon Ploeşteanu, Posluşnicu, Badea Cireşeanu, Nic. Severeanu ş.a.) se apreciază că în lipsa oricărui document atestatar lucrul acesta nu s-ar fi putut întîmpla. Nici n-ar fi avut cum, socotind că în 1834, anul următor plecării de la Neamţ, Macarie se găsea la Căldăruşani unde îndeplinea funcţia de tipograf-corector, iar din septembrie acelaşi an pe cea de director al tipografiei [30].

În acest fel Macarie îşi încheie oficial activitatea didactică la Neamţ. O activitate laborioasă cu rezultate strălucite. Numeroşi dascăli şi cîntăreţi psalţi proveniţi din şcoala sa stabiliţi în Bucureşti sau în localităţi diverse ale ţării, la rîndu-le conducători de şcoli şi difuzori la strană sau în altar ai cîntărilor bisericeşti „în limba patriei", au cinstit prin competenţa lor, prin trudă şi sacrificii muzica românească de tradiţie bizantină.

Şi dacă muzica psaltică autohtonă din acest mijloc de secol al XIX-lea atinge piscurile cele mai înalte, o bună parte din eforturile ce s-au depus pot fi atribuite dascălului de psaltichie şi epistat al Şcolilor de musichie, compozitorului şi pedagogului Macarie Ieromonahul.

ANEXA I

[1825 sept. 5. Grigorie Dimitrie Ghica Voievod întăreşte anaforaua divanului veliţilor boieri referitor la întocmirea şcolilor pe la judeţe şi stabilirea lefilor dascălilor].

Grigore Dimitrie Ghica voevod i gospodar zemble Vlabriscoie. Primită fiindu-ne această obştească anafora a părinţilor arhierei şi a dumnealor veliţilor boieri o intărim domnia mea şi poruncim dumneavoastră boierilor etori ai Şcoalelor să o puneţi în lucrare ca urmare întru toate întocmai.

Pecete gospod. '825 septemvrie 5

Prea înălţate Doamne

[27] Gheorghe C. Ionescu, *Macarie Ieromonahul şi opera de romănire a cîntărilor psaltice*, în: *SCIA*, seria TMC., vol. 38, 1991, p. 46—47.

[28] Ioan Ivan, *Manuscrisele de muzică psaltică de la Mănăstirea Neamţ*, în *Mitropolia Moldovei şi Sucevei*, Iaşi, an XXXVI, nr. 9—12, (sept-dec.), 1960, p. 610—612.

[29] *Ibidem*, p. 610. Reproducem un fragment caracteristic: „Era împodobită această monastire şi cu părintele Macarie Ieromonah, dascălul şcoalei de muzichie carele veniră din Valachia şi era bărbat desăvîrşit învăţat întru amîndouă sistimele şi cu fierbinte rîvnă şi cu osîrdie şi răbdare în toată viaţa era lucrînd la acest meşteşug spre a dobîndi cu nuna dreptăţii şi a moşteni viaţa veşnică pentru împărţirea talantului căci el nu numai că pre mulţi i-a îmbogăţit cu învăţătura acestui meşteşug al muzicei cei nouă bisericeşti, dar s-au ostenit tare mult de l-au alcătuit de pe sistima veche pe cea nouă tălmăcindu-l şi din greceşte pe limba moldovenească..."

[30] Gabriel Cocora, *Şcoala de psaltichie de la Buzău*, în *BOR*, an LXXVIII, nr. 9—10, (sept.-oct.), 1960, p. 849.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Cu plecată obștească anafora arătăm înălțimii tale că noi cunoscînd bun cugetul și călduroasa rîvnă a mării tale încă din ceasul ce te-au încoronat pronia prea milostivului și a tot puternicului Dumnezeu cu obșluduirea acestii țări că este pornită cu tot dinadinsul spre cele ce aduc luminare și laudă neamului românesc avînd osebita silință a fi strălucit cu iscusința învățăturii ca și celelalte neamuri. Dintre care fiind una și cea mai de laudă bună întocmirea învățăturilor cite printr-aceasta dobîndesc oamenii mai intîi cunoștință ziditorului lor i a credinței adevărate să fac vrednici a fi lăudați dă toți, dobîndesc obiceiurile bune, cunosc datoria ce să cuvine a o avea și către Dumnezeu și către stăpînire, ne-am adunat cu toții la un loc unde punînd înainte toate mijloacele cu care s-ar putea pune în lucrare acest dă laudă și dă folos lucru al învățăturii spre a să putea face rod în faptă, am și întocmit lefile dascălilor cum și orînduiala a tuturor învățătorilor în ce chip are să fie atît aici în politia Bucureștilor cît și pă la toate orașele du prin județe după iratorile ce are a[...]. Casa școalelor precum mai jos să arată anume au să fie cîte doi dascăli, unul să învețe rumânește și altul cîntările bisericești după meșteșugul psaltisiimii celei nooă căci prin cîntări și citériri cuvioase să cade să slăvim pă Dumnezeu în sfintele sale lăcașuri. Care întocmire sîntem bine încredințați că este plăcută și primită Înălțimii tale, pentru care ne rugăm să binevoiești mărie ta a să da luminată poruncă către dumnealor boerii efori ai școalelor ca să și o puie în lucrare orînduind dascăli atît pentru învățătura cărții rumânești cît și pentru cîntări la toate locurile ce să arată. Și nădăjduim că în zilele Măriii tale să va face un mare folos și luminarea neamului nostru, iar Măriii tale vecinică pomenire și laudă.

'825 septemvrie

Lefile dascălilor ce s-au găsit cu cuviință a să da pă un an la fieșcare: alte ce sînt întocmite cu hotăriri domnești a să da dă la Casa școalelor.

taleri	
12.250	ce sînt hotărîți a să da pă un an la cutia milosteniii din banii preoților în două cîștiguri.
8.000	la trei ucenici ce sînt trimiși la școlile din lăuntru spre învățătură
3.000	dascălul cel întîiu filosof Efrasin
3.000	dascălul Costache (de la școala ot Sfîntu Sava)
1.500	dascălul Ioan Iliad
1.500	dascălul Ioan Pop
1.500	dascălul inginer
1.200	dascălul slavon Chiriță ot școala Sfîntului Gheorghe Vechi
1.500	dascălului catihitis Ierothei, care învață pe cei ce va să ia darul preoției
2.400	pentru dascălii cîntăreți ce sînt orînduiți la patru semturi a Bucureștilor să învețe meșteșugul psaltichiii
3.000	părintelui Macarie ce s-au însărcinat să prescrie toată sistima psaltichiii românești
[...]	
1.500	dascălul de epistimii la orașul Craiova
600	dascălul grămatic de la orașele Craiova, Caracal sud Romanați, Rîmnic sud Vîlcea, Tîrgul Jiului sud Gorj, Cerneți sud Mehedinți, Pitești sud Argeș, Cîmpulung sud Muscel, Tîrgoviște sud Dîmboviță, Ploești sud Prahova, Focșani sud Siaru Rîmnic
600	dascălul cîntăreț de la orașele Craiova, Caracal [...], Rîmnic [...]
1.800	la șase dascăli grămatici din celelalte șase județe pă taleri 300 pă an, adică la Vlașca, Ilfov, Saac, Teleorman și Olt.

Arhivele Statului — București, *Condica domnească Nr. 115*. f. 72—73; *apud*, C. M. Boncu, *Documente privind istoria învățămîntului prahovean*, ex. dactilografiat, Bibl. „N. Iorga", Ploiești, p. 19—21.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ANEXA II

1825, septemvrie 1

Către dascălul Ioniță Stoicescu
al Școalei de musichie de la Ploiești, sud Prahova.
De la Eforia Școalelor

Ponturi 18 către dascălii de musichie ce sînt orînduiți ca să paradosească, atît aici în politiia Bucureștilor, cum și afară prin județe în ce chip au să urmeaze de la început, pînă la săvîrșirea mathimilor.

Pont. 1. Viind ucenicul în școală cu rîvnă ca să învețe musichia, întăiu să cade ca să-l cerceteze dascălul de are glas îndestul și îndemînatec pentru a putea ca să învețe aceste epistimii. Și al doilea să-l cerceteze de știe carte și scrisoare, și văzîndu-l că iaste îndemînatec într-acestea, să-i ia siguranție în scris atît de la el, cum și de la părinții sau rudele lui, cum că va fi următoriu fără strămutare, de la început pînă la săvîrșirea mathimilor lui, și cum că își va păzi toate cuvincioasele datorii.

2. După ce-i va lua această încredințare, îi va da ca să învețe de rost cuprinderea haractirurilor suitoare și pogorîtoare precum sînt tipărite în gramatică, și după ce le va învăța bine de rost și le va cunoaște, în trei zile să-i facă cu amăruntul tehnologhie pentru toate alcătuirile și amestecările glasurilor suitoare cu pogorîtoare, nu numai cîte să cuprind în gramatică, ci și într-alte cărți de musichie, apoi după ce-l va vedea că pentru toate dă răspuns cuviincios, cu toată încredințarea și fără de îndoială, îndată să-l pue la scară cîntîndu-i ceale opt tonuri ale diapasonului diiatonicesc, adecă pa, vu, ga, di și celelalte precum sînt tipărite în scările gramaticii, la toate glăsuirile luîndu-i aminte ca să nu alunece mai mult din treaptele tonurilor, nici întru suire spre ascuțime nici întru pogorîre spre îngreoeare, și pre toate vremile arătîndu-i ca să le bată iar, și cu bună rînduală, suind mîna pînă la cap și bătînd genunchiul, și niciodată nimic să nu zică mai nainte de a bate vremile, întru toate păzind treapta lui zo cea firească de cea armonicească, că nepăzindu-o la început, așa va merge alunecîndu-se pînă la sfărșit.

3. Și după ce va învăța scara, îndată să-i paradosească lucrările. Adecă lucrarea clazmii, a lui psifiston, a lui omalon, și celelalte lucrări precum stau tipărite la sfîrșitul gramaticii. Apoi după ce va învăța lucrările îndată să-l pue la *Doamne strigat-am*, paralaghia făcîndu-o în trei părți, pentru ca să o poată cuprinde în minte cu toată întregimea; și după ce o va învăța paralaghie atît de bine, cît întru nimic să nu o greșească, nici în bătae, nici în glăsuire, să i-o dea mélos, așa urmînd și cu toate celelalte tropare de la Anastasimatar a glasului întăiu, că de va învăța acest glas bine, întru toate ceale dinnainte va merge sporind, fără a simți vre-o greutate.

4. Învățînd ucenicul glasul întăiu, îndată să-l pue dascălul la glasul al patrulea și al optulea ca unele ce și aceste glasuri merg diatonicești, apoi la glasul al cincilea, al treilea și al șaptelea, care merg armonicește, și după aceastea la cele doao hromaticești, adecă la al doilea și al șaselea, totdeauna arătîndu-i cu cuvîntul puterea fthoralelor ce va întîmpina.

5. Sfîrșind Anastasimatariul îndată să-l pue la Irmologhion, și după ce-l va trece tot să-l pue la Heruvice și Chinonice, și altele trebuincioase ce va găsi dascălul cu cale.

6. Mai înainte de a trece ucenicul Anastasimatariul și Irmologhion(ul), nici-un dascăl să nu îndrăznească de a-l pune la mathimi papadicești, măcar să tot ceară ucenicul, pentru că de nu va lua îndestulă puteare din ceale stihiraricești și irmologhicești, în zadar să va osteni la ceale papadicești și nu va spori după cuviință.

7. Învățînd ucenicul cîteva mathimi trebuincioase și văzîndu-l dascălul că au sporit cu putearea, încît poate să învețe orice, atunci să-i paradosească Tomul al doilea, al treilea și al patrulea al anthologhiei, iar din Tomul cel dintăiu să-i paradosească numai mathimile ceale mai greale, iar pre ceale ușoare singur ucenicul să le zică înaintea dascălului, și paralaghie și mélos, așișderea și Doxastarul lui Petru Lambadarie, singur ucenicul să-l zică înaintea dascălului într-acest chip ghimnuasindu-l și mai nainte gătindu-l spre desăvîrșire.

8. Trecînd ucenicul aceaste cărți, să-i paradosească dascălul Doxastariul lui Iacov, toate ceale doaosprezece luni, iar Triodul și Penticostarul singur ucenicul

6—a. 3629

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

să le zică înaintea dascălului şi după aceasta să-i paradosească Irmologhion(ul) calofonicon cu cratimi cu tot. Şi după săvîrşirea acestora să mai ţie dascălul pre ucenic încă trei luni în şcoală făcîndu-i eczamen pentru toată sistima, şi totdeauna puindu-l să paradosească mathimile ce vor fi următoare în şcoală. După aceaia să sà trimită aici la Bucureşti cu scriscarea dascălului mărturisitoare că s-au trecut mathimile şi s-au făcut toate aceaste îndeletnicini ca după cercetarea ce i să va face şi aici să-ş priimească cuviinciosul atestat de la cinstita Eforie, să să treacă şi în catalogul celor desăvîrşiţi şi trebuincioşi, şi dascălului său să i să cunoască silinţa şi osîrdia şi de toţi să să laude.

9. Dascălul iaste dator ca să priimească şi preoţi şi diaconi, şi pre oricine va veni în şcoală cu rîvnă ca să înveaţe musichie, şi să-l înveaţe enteres cît de puţin, alegându-l însă ca să aibă proterimile ce să cuprind în pontul dintăiu.

10. Toţi dascălii ca nişte patrioţi să cade să să arate aprinşi cu patrioticească rîvnă silindu-se zioa şi noaptea ca să arate spor, desăvîrşiţi ucenici, supunere, ca unul pre altul să să întreacă cu osîrdia.

11. Toţi dascălii să-şi aibă ceasul inceperii paradosirii hotărît atît dimineaţa cît şi după prînz, şi toţi ucenicii să fie îndatoraţi ca cu un ceas mai nainte de paradosis să să afle în şcoală şi să-ş procitească mathimile pînă la ceasul începerii predării, şi începînd dascălul a paradosi ucenicilor li să cade de a asculta cu atîta luare aminte încît nici să să mişte, ci ori cu ce chip să va slobozi glăsuirea tonurilor din rostul dascălului, atît să le tipărească în mintea lor încît să nu aibă trebuinţă a auzi de multe ori aceiaşi mathimă de la dascăl. Iar dă să va întîmpla vreunul din ucenici obraznic şi nebăgătoriu dă seamă neluînd aminte, ci rîzînd, vorbind şi făcînd şi pre alţii să rîză şi să vorbească, are dascălul toată voia ca pre unul ca acela să-l scoată afară din paradosis, şi pe urmă să-l canonicească. Iar după aceaia făcînd şi al doilea şi al treilea aşa, să-l gonească de tot din şcoală, că unul ca acela împiedică şi pre ceialalţi.

12. Dascălul iaste îndatorat ca să zică mathima de cîte ori va socoti că o pot zice şi ucenicii şi atunci să-i pue pre dînşii să o zică cu toţii de doao sau de trei ori, apoi să pue pe cîte unul să o zică şi ori de unde va greşi să-l îndrepteaze cu blîndeaţe arătîndu-i cu cuvîntul deosebirea alcătuirii ce au greşit.

13. Priimindu-se în şcoală doaozeci sau treizeci de ucenici, toţi să să pue la o mathimă, dar mai pre urmă să ia dascălul seama ca de vor eşi dintr-aceştea şase, sau opt, sau zeace mai cu isteţime, să nu le facă strîmbătate, ci să-i facă ceată, şi să le paradosească înainte. Aşişderea şi din cei rămaşi de să vor ivi cinci, şase mai isteţi, aşişderea şi acelora să le facă ceată, şi să meargă cu altă mathimă după cei dintăiu. iar cei mai grei să rămîe cu mathima lor pe urmă. Că trei feluri sînt aceştea, unii foarte ascuţiţi cu isteţimea, şi alţii după dînşii nu prea grei, iar alţii cu totul grei. Însă prin osîrdia unui dascăl bun, toţi aceştea pot să învea ţe desăvîrşit.

14. Toţi dascălii să fie îndatoraţi ca după ce vor lua ucenicii puteare în toate zilele să le hotărască un ceas afară din paradosis, ca să le cînte Podobiile, Irmoasele, Samoglasnicile şi toată rînduiala bisericii de preste an pe mare şi pe mic, ca (atunci) cînd vor eşi din şcoală să fie şi într-aceastea desăvîrşiţi.

15. Orice dascăl va fi nebăgătoriu de seamă şi nu va urma întocmai după pontuiile aceastea se va vinovăţi.

16. Dascălii să fie îndatoraţi de a paradosi peste tot anul afară de dumineci şi de praznice mari împărăteşti.

17. Într-aceste şcoale în care s-au orînduit dascăli români, româneşte să se şi paradosească pentru ca şi cei ce cîntă şi cei ce ascultă să le înţeleagă.

18. Orice dascăl se va arăta fără rîvnă, fără silinţă, cu purtări réale şi nevrednic epanghelmii lui, să va scoate şi să va pune altul vreadnic în locul lui.

1825, septemvrie 1
Eforii şcoalelor,
Macarie Ieromonahul, epistatul
dascălilor de musichie.

Copie după originalul deţinut de prof. univ. Liviu Ştefănescu
donat Muzeului de Istorie din Ploieşti. A se vedea nota 24.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ANEXA III

[Scrisoarea dascălului Constantin Ioan din Cîmpulung către Macarie Ieromonahul, epistatul Şcolilor de musichie].

Prea cinstitului s-ţiei sale părintelui Chirio chir Ieromonah Macarie, Epistat şcoalelor de musichie, cu smerită evlavie şi multă plecăciune; la s-ta Mitropolie (adresa de pe scrisoare, *n.n.*).

Cu multă plecăciune şi fiiască evlavie sărut blagoslovitoarea mâna Sânţiei tale.

Cu prea plecata mea scrisoare înştiinţez sfiinţiei tale că îndată ce cu ajutorul milostivului Dzeu sosind aicea în oraş, Cîmpu-Lung, fără a mai pierde o cirtă de ceas măcar, arătîndu-mă înaintea Prea s-ţiei sale Arhiepiscopul Apamias cu scrisoarea s-ţiei tale din care luînd pliroforie de cele coprinse, m-am şi sistisit la locul de şcoală pentru învăţătura copiilor.

Care şi Prea s-ţia sa avînd firească rîvnă de această sistemă cu bucurie m-au priimit, căci asemenea şi cartea către părintele Protopopu al acestui judeţ s-au dat. Atîta numai rămîne ca acum încet încet, după neapărata îngrijire, (a) amândorora a se cerceta de a se găsi copii de cei grăitori cu glas bun, apoi cu ajutorul glasului lor la învăţătură. Care aceasta pînă mai la urmă văzînd că se urmează cu strîngerea copiilor la apanghelma (chemarea *n.n.*) aceasta şi cu'mi voi păzi datoria supunerei cu silinţă ce netăgăduit m-am înjugat. Şi cu toată fiasca plecăciune nu lipsiiu a înştiinţa s-ţiei tale, ca unul ce sunt al s-ţiei tale plecat fiu şi slugă. Constantin Ioan. 1825 Noiembrie 10.

N.B. Mă rog cinstite părinte, binevoind urmează trebuinţa ca s-ţia ta să întîlneşti pe Dumnea-lui Medelnicerul Dumitrache, făcîndu-se vorbă ca la vreme cînd va fi şi vom avea trebuinţă să fiu orînduit aicea, de unde să primesc dreaptă a mea leafă; cu toate că osebit am scris şi Dumnealui. Dar la această facere de bine şi ajutor, fierbinte mă rog şi s-ţiei tale, rămîind în veci cunoscător la acest ajutor. După trei zile ale sosirei mele aicea am dobîndit şi doi din ucenici spre învăţătură, pe care i-am şi pus în carte şi s-au priimit şi şapte copii în şcoală.

Apud Constantin Erbiceanu, *Cronicarii greci care au scris despre români în epoca fanariotă*, Bucureşti, Tip. Cărţ. Bisericeşti, 1888, p. XXIII–XXIV.

ANEXA IV

Zapisul dascălului Neagu din Ploieşti către Ioniţă Stoicescu-Logofeţelul, dascălul şcolii de psaltichie, prin care se angajează că va urma cursurile şcolii „pînă la săvîrşirea mathimilor"].

Adică eu cel mai jos iscălitu, dat-am bun şi credincios zapisul meu la cinstita mîna dumnealui logofătului Ioniţă, dascăl de musichie domnescu, precum să se ştie că avînd şi eu rîvnă ca să învăţu această epistimi, m-amu rugatu de dumnealui de m-au priimitu în şcoală între ucenici şi dumnealui m-au priimitu cu bucurie ca pre un fiu al patrii şi mai întîi me-au arătatu cumu că n'aveamu ca să plătimu nici măcar o para pentru această învăţătură, fiindcă dumnealui i să plăteşte leafa domnească. Pentru care şi noi nu puţin ne-am bucuratu, rugîndu-ne pentru sănătatea blagorodnicilor stăpînitori, ca Dumnezeu să le înmulţească zilele întru mulţi şi fericiţi ani şi în cea mai după urmă ne-au cetit şi ponturile ce-i sînt date de către cinstita Eforie, pre care bine înţelegîndu-le mă legu printracestu zapisu al meu că voi fi următor întocmai după coprinderea cinstitelor ponturi, adecă dela începutu mathimilor celor mici, pînă la săvîrşirea mathimilor celor grele, fără de strămutare şi că-mi voi păzi toate datoriile mele. Iar neurmându pînă la săvîrşirea mathimilor, după cum mai sus m-am legatu, atunci să fiu dator ca să-i plătescu dascălului câte talere doaozeci pe lună, fără de cuvântu de pricină, ca unul ce n-am fost următor pînă la sfîrşit.

Şi pentru mai adevărata credinţă m-am iscălit însum, ca să să crează.

'825, Noiemvrie 1.

Eu Neagu dascăl ot Sfinţi Voivozi, adeverez.

Copie după originalul deţinut de prof. univ. Liviu Ştefănescu donat Muzeului de Istorie din Ploieşti — Originalul dispărut.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

COMEDIA ROMÂNEASCĂ ÎN ULTIMELE DECENII (II)

de DANIELA GHEORGHE

Evoluția raporturilor între arta teatrală și cercurile deținătoare de putere și influență în societate a înregistrat frecvent adversități, tensiuni, momente de criză. Acuzele proferate de părinții Bisericii la adresa teatrului, cabalele montate împotriva lui Molière, interdicția pe care o întîmpină reprezentarea *Nunții lui Figaro*, Gogol amenințat cu exilul în Siberia, vocile virtuos indignate ce concură la suspendarea, curînd după premieră, a *Nopții furtunoase* constituie doar cîteva episoade dintr-o istorie, deloc lipsită de interes, a tentativelor de a stirbi autonomia artei teatrale sau de a o *anexa*, transformînd-o fie în tribună morală, fie în instrument ideologic. Cenzura care a funcționat în regimurile totalitare ale acestui secol nu este, prin urmare, lipsită de precedente. Deosebirea esențială constă atît în amploarea fenomenului, cît și în caracterul său oficial și sistematic. De altfel, trebuie să admitem că, într-o societate întemeiată pe principii dirijiste, extinse de la îndrumarea economiei pînă la îndrumarea conștiințelor, a limita libertatea expresiei artistice și a o orienta pe un anume făgaș intră în ordinea „normalului". Că imixtiunea în procesul creației scenice a fost mai brutală sau mai discretă, că au existat și unele perioade de relaxare, cert rămîne faptul că, în România postbelică, cenzura (și derivatul ei : autocenzura) au fost mereu prezente.

În acest studiu ne-am propus să cercetăm în ce măsură și în ce mod societatea românească s-a reflectat în oglinda comediei satirice ; cu alte cuvinte, să analizăm raporturile dintre *realitatea* vieții sociale și *imaginea* acestei realități, așa cum a fost zugrăvită ea de comediografia autohtonă. Arătam în prima parte a demersului nostru că, dacă unul din resorturile fundamentale ale comicului stă în dezvăluirea contrastului dintre *aparență* și *esență*, dramaturgilor li se oferea în epoca dictaturii (teoretic vorbind) un filon inepuizabil. Era însă posibilă dezvăluirea uriașei discrepanțe dintre realitate și discursul asupra realității, dintre viață și imaginea ei prefabricată — dezvăluire ce ar fi implicat o analiză radicală a sistemului însuși ? Firește că nu. Ideologia oficială și exigențele cenzurii limitează „cîmpul de manevră" al comediografiei, care (cu unele excepții) se orientează spre ținte minore sau se mărginește a consemna *efecte*, fără a sugera *cauzele*. Așa apare *comedia socialistă*, formulă comodă și larg accesibilă publicului, care îmbină o anumită virulență satirică (îndreptată împotriva unor grupuri marginale de profitori, parveniți, birocrați) cu imaginea esențialmente *trucată* a societății românești, ca organism solid și sănătos, apt să elimine „din mers" accidentale anomalii.

Alături de Baranga (exponentul cel mai talentat al acestei direcții în comedia de după război), un deschizător de drumuri este și Alexandru Mirodan. Piesei de debut *Ziariștii* (1956) i se adaugă, între altele, *Celebrul 702* și *Șeful sectorului suflete ;* autorul cunoaște cîțiva ani de vogă, după care plecarea din țară îl trece în categoria scriitorilor interziși ; situația nu e lipsită de hazul ei, dacă ne gîndim că textele lui Mirodan au contribuit (cu *farmec* chiar) la consolidarea unei formule teatrale agreate de putere. Pentru cercetarea noastră, importantă este comedia *Ziariștii*, unanim salutată de critici la premieră — și nu fără temei, pentru că textul are ritm, nerv, culoare și vădește o bine însușită tehnică a construcției teatrale. Că, din punct de vedere al structurii dramatice și stilului, Mirodan (asemenea lui Baranga) pare a fi mai degrabă contemporan cu autorii interbelici decît cu un Max Frisch, Dürrenmatt sau Ionescu — este un aspect nu lipsit de semnificație. Comedia socialistă

STUDII ȘI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 39, P. 85–91, BUCUREȘTI, 1992

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

apelează *de regulă* la procedee tradiționale, de verificat succes la public, consecința fiind impactul puternic în rindurile celor mai largi categorii de spectatori. Continuînd deci tradiția „piesei bine făcute", autorul exploatează abil latura pitorească a mediului evocat. (Să observăm în treacăt că figura ziaristului, ca protagonist al timpurilor moderne, a exercitat o neîntreruptă seducție asupra dramaturgilor români ; îl întîlnim la Caragiale, iar ulterior, în drame sau comedii, la Camil Petrescu, Victor Eftimiu, Mihail Sebastian, Tudor Mușatescu, Ion Luca, Tudor Șoimaru, Mircea Ștefănescu, Baranga ș.a.). „Ziariștii" lui Mirodan lucrează în redacția unei gazete comuniste. Schema conflictuală ilustrează ofensiva Binelui și Noului împotriva Răului și Vechiului ; unui tînăr secretar U.T.M., persecutat de cîțiva inși cu mentalitate anacronică, i se face dreptate prin intervenția conjugată a ziariștilor (ca reprezentanți ai opiniei publice, deci ai poporului) și a organelor de partid. Solidaritatea celor de „jos" (masele populare) și a celor de „sus" (autoritățile vigilente) în lupta cu dușmanii (altminteri nereprezentativi social) ai noii orînduiri constituie, de altfel, un laitmotiv al comediei socialiste.

Trama concepută de Mirodan, atipică în raport cu realitatea, nu este neapărat și neverosimilă. Invazia ideologicului, trucarea realității se fac mai puternic resimțite altundeva: în aglomerarea sufocantă a detaliilor menite să fabrice imaginea luminoasă a vieții noi. Astfel, biografiile eroilor, spectaculoase și exemplare, stau sub semnul romantismului revoluționar ; la 15 ani, în 1946, secretarul U.T.M. împrăștie manifeste pro-comuniste în vederea alegerilor și încasează o cruntă bătaie de la țărăniști, iar mai tîrziu muncește cu abnegație pe șantierul Bumbești-Livezeni ; lipsit de colaboratori, un gazetar scoate la Hunedoara cîteva ediții ale ziarului lucrînd simultan ca „paginator, corector, redactor de serviciu, paznic, administrator, curier, telefonist, dactilografă și hamal" ; altul scrie reportaje-fulger din campania agricolă și e împușcat pe teren de doi sabotori pe care îi demascase. Pe de altă parte, din relatările ziariștilor rezultă că în țară se produce „viață de calitate superioară", mai exact că în noul regim funcționează mecanisme compensatorii, permițînd celor umili să-și ia revanșa, ca în basmul Cenușăresei : un scriitor își petrece concediul la Peleș, unde tatăl său fusese pe vremuri grăjdar ; copiii unei modeste văduve de fochist studiază și lucrează în străinătate ; un cioban de la gospodăria colectivă Ineşti interpretează la flaut compoziții mozartiene. Toate aceste detalii, cumulate, inoculează în conștiința spectatorilor imaginea unei lumi eroice, justițiare și generoase, care în fapt nu există. Între utopia ficțiunii scenice și societatea deceniului șase, zguduită de mari convulsii și martoră a unor grave nedreptăți, se deschide o prăpastie amețitoare. Însă vasta operațiune de mistificare a realității era în curs de desfășurare, iar dramaturgii, pentru a fi publicați și jucați, trebuiau să-și dea obolul. În aceeași ordine de idei, foarte interesantă (și reluată frecvent în producția dramatică ulterioară) este imaginea partidului ca putere suprastatală, omniprezentă și vag misterioasă : un fel de *deus ex machina* al derizoriei mitologii comuniste. Personajul principal al piesei, simpaticul și intransigentul redactor-șef Cerchez, stabilește o relație stupefiantă între partid și conceptul de adevăr, cugetînd sentențios : „Adevărul este membru de partid. Veteran, de la întemeiere. Verificat"[1]. Partidul veghează, împarte după merit sancțiuni și recompense, supervizează activitatea ziarului — iar această imixtiune este prezentată nu numai ca naturală, dar chiar benefică. Spectrul amenințător al partidului planează deasupra personajelor negative, terorizate de perspectiva *demascării ;* fiindcă, spre deosebire de predecesorii lor din comediile clasice, care acționează și se simt în lume *acasă*, negativii comediei socialiste au conștiința culpei și a poziției lor precare, marginale în raport cu evoluția *pozitivă* a societății. Caracterul ubicuu și atotputernic al partidului este accentuat prin faptul că, deși nu apar în piesă, cei numiți generic „tovarășii" descurcă din umbră ițele intrigii. În fine, Cerchez însuși, descoperind unele nereguli, își avertizează sever colaboratorii : „Mă băieți ... dacă nu ne-o trăsni o dată partidul cu capul de toți pereții ... să vedeți voi ..."[2]. Pe scurt, partidul pare să fie, în universul comediei socialiste, substitutul în formă degradată al zeităților din dramaturgia antică.

Peste aproape trei decenii de la premiera *Ziariștilor*, Ion Bucheru publică două comedii care continuă cu fidelitate linia Mirodan—Baranga : *Frumosul cotidian* și *Fața nevăzută a lum(n)ii*[3]. Persistența în timp a modelului este uimitoare. Ca tehnică dramaturgică, regăsim acțiunea vioaie, scriitura sprintenă și agreabilă, ritmul susținut ; din punct de vedere al conflictului și intrigii, autorul

[1] Al. Mirodan, *Ziariștii*, în *Dramaturgia română contemporană*, vol. II, București, 1967, p. 127.
[2] *Ibidem*, p. 100.
[3] Ion Bucheru, *Frumosul cotidian. Fața nevăzută a lum(n)ii*, București, 1985.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

reia tiparele cunoscute : într-un loc de muncă, elementele carieriste care obstrucționează bunul mers al producției sînt demascate prin intermediul unor farse naive, deznodămîntul fericit producîndu-se prin acțiunea decisă a reprezentanților opiniei publice (gazetari în prima piesă, cineaști amatori în a doua) și a organelor de partid. Ion Bucheru angrenează astfel tot arsenalul comediei socialiste, readucînd în fața spectatorilor (nu fără meșteșug) situații, atitudini, personaje de multă vreme familiare. Pînă și o parafrază a cugetării lui Cerchez se face auzită, ca un ecou aruncat peste timp, în replica activistei Domnica Nistor din *Fața nevăzută a lum(n)ii* : „Dacă aș fi convinsă că azi, la noi, adevărul spus cu bună-credință și-n interesul obștei *costă* pe cel care-l rostește, ar trebui să-mi caut de lucru. *Meseria mea e adevărul* !"[4] (s.n.). În anul 1985, cînd falimentul sistemului comunist devenise evident pentru toată lumea, a identifica *partidul*, în substanța lui intimă, cu *adevărul* constituie un act de... „curaj" invers. Respectiv, „curajul" de a prezenta unui public care-și pierduse de mult naivitatea imagini vesele și frumos colorate ale unei societăți în realitate agonice, traversate de profunde crize economice, sociale, morale. Dacă ne îndreptăm privirea spre ograda învecinată a „piesei realiste", vom observa că Ion Bucheru nu este o apariție singulară în peisajul dramaturgici autohtone a deceniului nouă.

Între timp însă, comedia românească se îmbogățise cu opera de o factură specială a lui Teodor Mazilu și înregistrase ascensiunea unor dramaturgi înzestrați, dispuși să abandoneze formulele teatrale perimate, între care Ion Băieșu, Marin Sorescu, Dumitru Solomon, Tudor Popescu, Mihai Ispirescu. Pe căi diferite, acești autori se desprind de realismul schematic al comediei socialiste și încearcă lărgirea claviaturii satirice, de la ironia fină și comicul cu valențe intelectuale (D. Solomon) pînă la hiperbolizarea grotescului (M. Ispirescu) sau pînă la savanta combinare a umorului popular cu cel livresc (M. Sorescu). În ce măsură ei au reușit să creeze formule comice originale și de substanță, urmează a fi discutat de la caz la caz. Conform obiectivului pe care ni l-am propus, prioritară rămîne în cercetarea noastră analiza raporturilor între comedie și evoluția societății românești.

Între dramaturgii amintiți, opera cea mai diversificată ca stil și zone tematice, dar totodată cea mai inegală valoric, aparține fără îndoială lui Ion Băieșu. Deși intrat în conștiința publică îndeosebi ca autor de comedii (scheciurile televizate cu Tanța și Costel, în cheia divertismentului minor, făcîndu-l celebru în toată țara), Băieșu a scris și drame, axate pe studiul atent al degradării personalității umane ca efect al culpei nemărturisite *(Vinovatul)*, al unor traume psihice *(Iertarea)* sau al trădării de sine, al abandonării idealurilor tinereții *(Chițimia)*. Scriitorul nu evită nici tentația melodramei, eliberînd acest gen din chingile conotațiilor peiorative și tratînd în *Jocul*, cu delicatețe, tema pudorii și demnității în fața morții. În ceea ce privește producțiile comice ale lui Băieșu, trebuie să spunem că o abordare sistematică este dificil de realizat. Pe de o parte, pentru că prolificul autor și-a risipit harul comic în numeroase schițe dramatice, foarte diferite ca valoare, unele nedepășind nivelul teatrului de varietăți. Pe de altă parte, pentru că Băieșu are obiceiul să ofere mai multe prelucrări (sensibil apropiate) ale aceluiași subiect, să transfere *tale quale* situații, replici și chiar scene întregi de la o piesă la alta. Astfel, pentru a da doar cîteva exemple, personaje și situații din *Preșul* le regăsim în piesele într-un act *Refacerea vieții* și *Crimă pe palier ; Escrocii în aer liber* reia două cazuri de „bizarerie comportamentală" din *În căutarea sensului pierdut ;* un fragment anecdotic din *Ciudatul rol al întîmplării* este dezvoltat în *Prima zi de căsnicie.* Această nonșalantă *re-circulare* a motivelor în teatrul lui Băieșu ne sugerează o întrebare : nu cumva dramaturgia sa creează un *univers închegat*, în interiorul căruia reapariția unor personaje și repetarea unor situații și replici determină tocmai adîncirea și coerența viziunii comice ? Răspunsul este, din păcate, negativ. Spre deosebire de contemporanul său Mazilu (ca să nu mai vorbim de patronul de geniu al teatrului românesc, Caragiale), Ion Băieșu nu izbutește să edifice, din perspectivă satirică, o *lume* unitară, inconfundabilă. Deși premise existau, dacă ne gîndim la indiscutabilul talent al autorului, cheltuit însă cu nepăsare în mai multe direcții, nici una explorată pînă la capăt. În acest sens, criticul Florin Faifer observa cu îndreptățire : „Risipitor și ușuratec fu adeseori scriitorul cu darul său bogat de comediograf. Verva spornică, ineditul unor gaguri, comicul ilariant, șarjat pînă la grimasă și scălimbăială, hazul nebun, chiar dacă gratuit, se consumă o vreme, din abundență, îndeobște pe subiecte sau pretexte mititele, adevărat că năștrușnice, vădind însă mai toate o mare și voioasă neseriozitate. Nu

[4] Ion Bucheru, *op. cit.*, p. 168.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

e vorba numai de o insuficiență a expresiei, ci, mai ales, de nesățioasa pornire către «băşcălie», ca şi de slăbiciunea pentru poanta ieftină, frivolă, exploatată pînă la saţietate, din piesă în piesă"[5].

Ion Băieşu se afirmă în dramaturgie în anii 1968—1970, în perioada relativului „dezgheţ" ideologic pe care-l traversa societatea românească, avînd ca efect, pe *tărîm cultural*, relaxarea cenzurii. Între piesele scrise în acest răstimp se numără *În căutarea sensului pierdut* şi *Dresoarea de fantome*; ambele marchează deschiderea spre o formă şi un limbaj inedite la noi, cu filiaţii în absurdul ionescian şi definind una din opţiunile autorului: teatrul anti-realist, de factură parabolică. Astfel, liberalizarea (cîtă a fost) în planul vieţii social-politice şi culturale pare să fi produs, în cazul lui Băieşu, o „liberalizare" a expresiei dramatice, în încercarea de a racorda piesa românească la tendinţele dramaturgiei europene moderne. Primul dintre cele două texte amintite îmbracă în hainele parodiei bufone tema eternă a căutării *sensului ultim* al existenţei, al cărui depozitar ar trebui să fie Dumnezeu. Patru personaje bizare (Boxerul, Fecioara, Infirmul, Spionul) se străduiesc să obţină o audienţă la Ăldesus, dar tentativa lor se loveşte de inflexibilitatea Şefei de cabinet, secondată de Omul de serviciu. După cîştigarea unui abracadabrant război al cuvintelor, solicitanţii constată că dincolo de uşă nu se află nimic, sau mai exact: „o prăpastie prin care urlă un viscol cumplit". În locul revelaţiei ultime — „prăpastia absolută, monument al naturii", care s-ar putea să nu fie decît proiecţia vidului interior al acestor burleşti căutători de sens; ei se resemnează însă uşor şi se alătură Şefei de cabinet şi Omului de serviciu (ei înşişi foşti solicitanţi), pentru continuarea sinistrei farse. În rest, piesa conţine scurte naraţiuni ce dezvăluie devieri aberante şi hazlii în comportamentul personajelor: unul nu poate acţiona şi gîndi fără *exemple*, altul nu percepe sensul figurat al cuvintelor, suferind de o nemaiîntîlnită maladie lingvistică. Băieşu se vădeşte (nu numai aici) un colecţionar de cazuri anormale, sau mai precis un inventator pasionat de „ciudăţenii", textele lui acumulînd frenetic absurdităţi mai mult sau mai puţin gratuite. (Piesa mai tîrzie într-un act *Cine sapă groapa altuia*, din aceeaşi familie cu *În căutarea sensului pierdut*, este construită în întregime în jurul unui nucleu absurd: ne aflăm într-o lume unde tirania proverbelor, interpretate *ad litteram*, generează situaţii aiuritoare, dramaturgul ilustrîndu-şi „teza" cu o anecdotică din sfera incredibilului. Un personaj fură din neatenţie un ou, iar a doua zi, neavînd încotro, pleacă la ţară ca să fure un bou. Un farmacist se însoară cu o capră şi închide gura vecinilor cu zicala: „Nu-i frumos ce-ţi place ţie, e frumos ce-mi place mie". Cei doi eroi ai piesei sapă gropi „în sine" — ca diletanţi, nu ca profesionişti — şi sfîrşesc prin a cădea în ele, cîtă vreme „ce ţi-e scris, în frunte ţi-e pus". Apare şi o „controloare", despotică şi agresivă, care veghează la respectarea absolută a proverbelor, fără excepţii, pentru că „excepţiile astea au fost întotdeauna o calamitate, întotdeauna au tulburat ele liniştea lumii"[6]). *Dresoarea de fantome* se distinge prin eliminarea divagaţiilor (atît de frecvente în teatrul lui Băieşu) şi concentrarea acţiunii în jurul unei singure metafore. Fantomele dintr-un străvechi castel sînt *instruite* de o profesionistă în vederea vizitei turiştilor; ea instituie un regim de teroare, atrăgîndu-şi singură moartea. Dar uciderea personajului de către bietele fantome biciuite şi umilite este inutilă: apare o nouă dresoare, iar coşmarul continuă la nesfîrşit. Ideea *dresajului*, ca metodă de coerciţie şi nivelare, capătă aici o admirabilă ilustrare dramatică.

Cum lesne se poate observa, aceste comedii-parabolă, în care unii comentatori au văzut nu atît o preluare, cît o parodiere subtilă a procedeelor dramaturgiei absurdului, se plasează în sfera unor semnificaţii de valoare generală, fără a se raporta anume la realităţile româneşti contemporane. De altfel, nici nu era acesta scopul lor; Băieşu deschide aici spectatorului poarta spre un comic izvorît nu din moravuri, caractere sau intrigă, ci din năstrupnice jocuri ale minţii şi ale cuvîntului, cu sensuri cînd mai limpezi, cînd mai obscure. Ponderea cea mai mare (cel puţin ca număr) o deţin însă în opera autorului comediile satirice, inspirate din medii sociale mărunte. Cum nota Mircea Ghiţulescu, Băieşu este comediograful *mahalalei contemporane*[7]. Saltul de la textele moderniste, care atestă efortul încorporării unor sensuri filosofice în ţesătura parodiei burleşti, la piesa lejeră, unde hazul atinge uneori pragul de jos al trivialului — acest salt, deci, este neaşteptat doar pentru cine nu cunoaşte multiplele faţete ale vocaţiei comice a scriitorului. Comediile *Preşul*, *Alibi*, *Boul şi viţeii*, *Gărgăriţa*, *Al treilea*, *Cidatul rol al întîmplării*, *Fantomiada* îşi trag seva umoristică din lumea, pitorească în felul ei, a escro-

[5] Florin Faifer, *Dramaturgia între clipă şi durată*, Iaşi, 1983, p. 19.
[6] Ion Băieşu, *Cine sapă groapa altuia*, în vol. *În căutarea sensului pierdut*, Bucureşti, 1979, p. 510.
[7] V. Mircea Ghiţulescu, *O panoramă a literaturii dramatice contemporane*, Cluj, 1984, pp. 190—193.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cilor fără anvergură, a ariviștilor mărunți, a delapidatorilor din avutul obștesc, a chiulangiilor și potlogarilor.

Dacă subiectele sînt banale, iar construcția intrigii suferă de o anume neglijență, în schimb Băieșu excelează în arta portretului comic. El apelează de regulă la tușele groase de penel, la caricatură și la șarjă, recreînd în piesele lui fauna umană veselă și țipător colorată a mahalalei, a cartierelor de blocuri de la periferie, a localităților (semi)rurale. Personajele vorbesc uneori ca în Mazilu, fără ca autorul să insiste însă în această direcție. Bubulac din *Alibi*, șef-adjunct la ICRAL și doctor în drept (cu studiile încheiate în schimbul serviciilor de profil făcute profesorilor, de la montat faianța pînă la „schimb locativ ultracentral"), se mărturisește: „Sînt un om mărunt și meschin, plin de defecte (...). Dar nimeni nu știe cît de sincer aspir eu spre puritate. Cît de mult doresc eu să devin bun. Odată, cînd am luat mită un calup de Kent, am plîns de rușine pînă după miezul nopții"[8]. Grămescu din *Gărgărița*, șef în cooperația meșteșugărească, definește concis natura umană: „Există și oameni care nu fură. Dar ce credeți că fac respectivii? Se gîndesc tot timpul cum ar putea să fure și ei"[9]. În *Escrocii în aer liber*, dramaturgul ne oferă chiar o spumoasă pastișă a stilului specific lui Mazilu, care nu are însă consistența modelului.

Fără îndoială, *limbajul* constituie în scrierile lui Băieșu sursa fundamentală de comic. Întîlnim aici amestecul de un haz enorm al vocabularului argotic cu lexicul „cult", aluzii culturale plasate anapoda, discrepanța între „miezul" derizoriu al unei acțiuni și „învelișul" lingvistic pompos în care este prezentată. Sîntem în plină ofensivă a semidoctismului fanfaron; personajele vorbesc mult și cu voluptate: *cuvîntul* și nu fapta (ba chiar cuvîntul în contradicție cu fapta) este arma lor de convingere și seducție. Replica unui personaj din *Preșul* ar putea fi deviza acestei umanități care aspiră să obțină măcar o „poleială" intelectuală, dar care își trădează pe dată crasa ignoranță: „...spui niște fraze atît de date naibii și de culte, că mă înfior de plăcere și extaz"[10]. O vulgară combinație erotică debutează pe fondul „afinităților intelectuale": „Sînteți amabil să-mi continuați mie interesanta dumneavoastră expunere despre caracter? Pe mine mă impresionează nespus orice teorie modernă, inclusiv farfuriile zburătoare. Sînt o impresionistă ce nu s-a pomenit!"[11] Năzuința spre un limbaj rafinat și totodată apt să exprime cu exactitate o situație sau o stare afectivă animă continuu personajele. O femeie de serviciu nu poate să plîngă „fără un prealabil sufletesc". O casieră de alimentară „manipulează bani numeral și zilnic". Un june amorez oferă iubitei floricele de porumb, „delicioase prin mirosul, gustul și felul lor popular de a pocni între măsele". Un zootehnist mușcat de o blîndă rumegătoare dizertează despre „rolul excepției în lumea animală". Pojghița limbajului „cult" este însă subțire și de sub ea irumpe mereu, în cascadă, vorbirea colorată a mahalalei; pitorescul degenerează uneori în trivial, dramaturgul necenzurîndu-și înclinația spre gluma ieftină, de gust îndoielnic.

În lumea personajelor lui Băieșu, cîteva tipuri revin cu insistență: maniacul, escrocul simpatic, afaceristul, spionul. Născut din pasiunea autorului pentru cazuri bizare, maniacul poate să fie inofensiv și romantic, ca pensionarul din *Ciudatul rol al întîmplării*, care vine zilnic la gară, fiindcă aici se petrec „marile întîmplări ale vieții", aici este „sursa dramatismului existențial"; sau ca fostul magistrat din *Experimentul*, care visează să trăiască „pe viu" emoția unei spargeri grandioase. Dar maniacul poate să devină agresiv, ca Pamfil din *Preșul*, care se dezlănțuie cu o energie furibundă pentru a depista și asasina „canalia" care se șterge pe preșul lui; mania vindicativului vicepreședinte de bloc, generînd un *imbroglio* comic amplificat pînă la diluare, constituie de altfel pretextul întregii piese.

Escrocii, afaceriștii, profitorii abundă în aproape toate comediile lui Băieșu, integrîndu-se cu naturalețe într-un sistem generalizat de complicități și fraude. Fiecare are de rezolvat o problemă, de aranjat un interes, fiecare dă și primește mită, toți fură sau măcar, precum Gigel din *Preșul*, încearcă să se „lipească" și ei la o „mișculație". În *Ciudatul rol al întîmplării*, mirele (achizitor la ORACA), socrul mic și nașul (ambii măcelari și cu antecedente la „ilicit") fac schimb de experiență în materie de potlogării. În *Gărgărița*, ramurile cooperației meșteșugărești sînt organizate după model mafiot, centralizat. În *Preșul* și în *Fantomiada*, se mizează pe îmbogățirea rapidă cu ajutorul unei mașini de fabricat bani falși. Cu toată aspirația lor spre un vag statut de „intelectuali", un simț practic dezvoltat ghidează aceste personaje în acțiunile lor, fiindcă, nu-i așa, ce rost are să posezi

[8] Ion Băieșu, *Alibi*, în *vol. cit.*, p. 375.
[9] Ion Băieșu, *Gărgărița*, în vol. *Boul și viteii*, București, 1982, p. 44.
[10] Ion Băieșu *Preșul*, în vol. *În căutarea sensului pierdut*, p. 290.
[11] Ion Băieșu, *Refacerea vieții*, în vol. *Boul și viteii*, p. 230.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

două facultăţi la bază, dacă totuşi stai dimineaţa la coadă la lapte? Mai prosperi sau mai păguboşi, plini de tenacitate, cel mai adesea simpatici, mărunţii afacerişti ai lui Băieşu se mişcă liber şi dezinvolt în lumea în care trăiesc, fiindcă ştiu că aceasta este croită după chipul şi asemănarea lor. Din cînd în cînd sancţionaţi penal, ei îşi continuă cu voioşie matrapazlîcurile, care par să constituie modul cel mai eficient de supravieţuire. (Moartea personajului principal din *Gărgăriţa*, care se spînzură pentru a nu fi deferit justiţiei, nu are nimic tragic, fiind doar prilej pentru cîteva „poante" de final). Singura forţă represivă care apare, accidental, în aceste piese este Miliţia. Vechile „obsesii" ale comediei socialiste (rolul organelor de partid, intervenţia opiniei publice, reacţia colectivului de muncă etc.) lipsesc aici cu desăvîrşire. De altfel, autorul renunţă la decorul devenit aproape obligatoriu în piesa de gen (locul de muncă) şi plasează acţiunea în spaţiile cele mai diverse; în faţa unui bloc, într-o gară de provincie, la o nuntă, într-un apartament, în parc, în sala de recepţie a unui castel ruinat. Distanţarea lui Băieşu de clişeele comediei socialiste este evidentă, spre exemplu, în piesa *Al treilea*, unde premisele acţiunii îndreptăţesc, la prima vedere, o apropiere de Baranga. Echipa de conducere a unui CAP, autoare de abuzuri şi de furt din avutul comunei, este răsturnată de la putere de un tînăr şi energic zootehnist, decis să facă ordine. Acesta îmbunătăţeşte, într-adevăr, activitatea sătenilor, dar nici escrocilor nu le merge rău: doi s-au transferat *gestionari la bufet*, alţi doi se bucură în linişte de pensie. În final, combatanţii se reconciliază („pupat toţi piaţa endependenţi" în variantă contemporană) sub stindardul unei cauze sfinte: fotbalul. Nici cvartetul Tolănică — Borsalino — Gore — Belu, dar nici noul preşedinte CAP (altminteri competent şi onest) nu par să se sinchisească prea mult de principiile eticii şi echităţii socialiste, de vigilenţa organelor de partid, pe scurt — de sistemul politic în care trăiesc. La fel, turbulenţii locatari din *Preşul*, fauna interlopă din *Fantomiada*, parveniţii meschini şi semidocţi din *Boul şi viţeii*, mafiile locale din *Gărgăriţa* şi *Ciudatul rol al întîmplării*. Ceea ce vrem să arătăm este că Băieşu surprinde în comediile lui, cu remarcabilă intuiţie, *latura balcanică a comunismului românesc*. Mai exact, acel larg segment al societăţii peste care istoria trece fără să lase urme: lumea *periferiei*, veselă şi circotaşă, suspicioasă şi bîrfitoare, cinică şi indulgentă, compusă din personaje capabile să se adapteze oricăror împrejurări fără ca adevărata lor natură *(miticismul)* să se altereze, personaje puse gospodăreşte pe chiverniseală, gata să „ciupească" oricînd şi oriunde un mic profit material sau măcar „moral", gălăgioase şi palavragii, agresive cînd îşi apără „ambiţul" personal. Într-un cuvînt, este lumea care depozitează pe scenă, dar şi în viaţă, spiritul etern al moftangiilor lui Caragiale. Din păcate, această intuiţie a lui Băieşu nu s-a concretizat, aşa cum menţionam şi mai sus, în texte substanţiale, ci s-a risipit în exerciţii comice adesea facile, autorul neizbutind să juxtapună *fragmentele* într-un *întreg*.

În fine, o a treia figură din tipologia comică a pieselor lui Băieşu este spionul. Apar frecvent personaje care trag cu urechea, avide de scandal şi senzaţii tari. A pătrunde în intimitatea altora este un drept şi chiar o obligaţie. Precum Filofteia din *Preşul*, personajele asistă la eveniment („tocmai ştergeam praful pe la uşă şi tocmai auzeam pe gaura cheii cum o trăgeai la răspundere pe coana Getuţa cu două palme şi una de mamă"), îl interpretează şi îl notează („lovit şi bruscat în contradictor soţia, mamă de copilaşi blonzi"). Spionajul se întovărăşeşte cu delaţiunea: secretarele îşi toarnă şeful *(Gărgăriţa)*: locatarul îşi denunţă vecinul, fiindcă soarta oricărei confidenţe este să fie — cu cît mai repede, cu atît mai bine — dezvăluită public *(Alibi)*; *a pîndi* şi *a raporta* sînt principalele atribuţiuni profesionale ale femeii de serviciu, care are, şi ea, *răspunderile* ei *(Preşul, Experimentul)*. La o privire superficială, indiscreţia (nici măcar camuflată) a personajelor, imixtiunea lor abuzivă în viaţa celor din jur, „datoria" de a spiona pot fi interpretate ca metaforă a sistemului riguros de control care funcţiona în societate, prin intermediul vastelor reţele de informatori. (Cum întîlnim mai tîrziu la Mihai Ispirescu în *Trăsura la scară*, unde *mecanismul de supraveghere* constituie o temă principală a piesei). În comediile lui Băieşu, lucrurile nu stau însă aşa. Indiscreţia derivă aici dintr-o curiozitate exacerbată, din voluptatea de a fi „la curent" şi a bîrfi, de a participa la întîmplări, fiindcă „o întîmplare care se petrece public (dar şi în intimitate, cum ne-o demonstrează numeroase personaje — n.n.) este un bun public" *(Ciudatul rol al întîmplării)*. Mai presus de toate însă, spionajul îţi dă posibilitatea să adulmeci o afacere, să intri într-o combinaţie, să dai lovitura. El îmbracă uneori şi forme maligne, ca în *Alibi*, unde şeful de cadre Gripcă se îndeletniceşte cu confecţionarea pieselor de dosar care pot distruge o carieră; conotaţiile politice lipsesc însă şi aici, Gripcă nefiind simbolul unor practici opresive curente în epocă, ci un mianac ros de indivie, al cărui ideal este „să descopere răul din oameni". Delatorii acţionează şi ei din motive personale: Filofteia (în *Preşul*), din devota-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ment ipocrit față de vicepreședintele blocului; Elvira (în *Gărgărița*) din dorința de răzbunare; Bubulac (în *Alibi*) din plăcerea dezinteresată și pură de a vedea „cum moare capra vecinului". Astfel, spionajul și turnătoria constituie, în dramaturgia lui Băieșu, simptomele dintotdeauna ale *mahalalei*, înțeleasă ca mentalitate, stare de spirit și mod de viață.

Ocolind deliberat clișeele „piesei de actualitate", autorul optează, cum am văzut, fie pentru textul-parabolă, fie pentru radiografierea satirică a unor medii sociale periferice în raport cu ierarhia stabilită oficial. În discursurile-șablon ale epocii, se vorbea despre „muncitorime, țărănime, intelectualitate și celelalte categorii de oamenii ai muncii"; dacă inventariem profesiile atribuite de dramaturg personajelor sale, vom observa că acestea fac parte, de regulă, din „celelalte categorii". Semnificativă este absența *muncitorului* — personaj emblematic la Baranga, Mirodan, Bucheru; întîlnim în schimb gestionari, lucrători în cooperație, măcelari, casiere, secretare, chelneri, infiacteri, femei de serviciu, pensionari și... vecini. În ansamblu, o lume care trăiește veselă și nepăsătoare în mediocritate, prea puțin tulburată de politic, pitorească în balcanismul său funciar, neschimbată (în caracteristicile ei esențiale) de la Caragiale încoace. Chiar dacă Băieșu nu a reușit să dea mai multă consistență și densitate pieselor sale, ele conturează totuși o variantă de cert interes a raportării comediografiei la societatea românească din timpul dictaturii.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

CERCETĂRI

VISARION PROTOPSALTUL-REPREZENTANT DE SEAMĂ AL ȘCOLII MUZICALE DE LA NEAMȚ

de VASILE VASILE

Puternică vatră de cultură muzicală religioasă, mănăstirea Neamț va străluci și prin ultimii săi reprezentanți, Iosif Monahul, Visarion Duhovnicul și Dorothei Iordachiu, nume intrate la loc de cinste nu numai în tradiția vechii lavre nemțene dar și în istoria muzicii românești. Ei reprezintă elementele de tranziție de la vechile tradiții ale echivalenților muzicali ai lui Gavriil Uricul, pînă la reprezentanții muzicali ai pericadei lui Paisie Velicikovski, la cele ale înfăptuitorilor reformei chrisantice.

Manuscrisul din 1856 al arhimandritului Augustin și al starețului Gherasim, *Istorie pentru sfînta Monastire Neamțului* (ms. rom. 154, ff 103^{v}—104^{r}), îl prezintă astfel pe Visarion ieromonahul: „Nu mai puțin a fost întru învățătură și părintele Visarion, carele iarăși foarte bine știind meșteșugul sistemii vechi au prefăcut multe cîntări pe sistema nouă. Ba încă din înțelepciunea cea dată lui de la Dumnezeu au și alcătuit foarte multe cîntări bisericești precum Stihirariul peste tot anul, a Mineaelor, a Penticostariului, a Triodului și Irmoasele cu pripeale de la praznice, polieleae, heruvice, axioane, chinonice și altele pre care le-au și scris însuși foarte frumos, căci că și întru acest meșteșug al scrierii cărților nu era prost".

Asupra protopsaltului Visarion de la Neamț se pare că s-au exercitat mai multe influențe, necesare a fi cunoscute și pentru a stabili epoca în care trăiește și își desfășoară activitatea și chiar anumite elemente biografice privind în special pregătirea sa muzicală, precum și descendența sa artistică. Aceste influențe ar putea fi enumerate:

(1) a lui Iosif Monahul, dascălul său, amintit în *Precuvîntarea* manuscrisului gr.-rom. 7 din fondul mănăstirii moldovene, atunci cînd vorbește despre cîntările proprii pe care le-a scris „ca să-mi fie spre mîngîierea mea în chilie; iar alta ca să nu dau uitării pre dascălul făcătoriul mieu de bine, părintele Iosif. Că oricînd voiu cînta în cărticica aceasta și voiu cînta ori întru auz, ori întru sine-mi să pociu a-mi aduce aminte de dascălul mieu, carele s-au ostenit pentru mine și m-au învățat";

(2) a lui Macarie Iermonahul, de la care învață noua metodă în timpul anilor petrecuți de marele protopsalt printre călugării nemțeni;

(3) a protopsaltului Grigore, pe care îl amintește însemnarea de pe un *Anastasimatar* grecesc tipărit în 1820, dat, după moartea sa, ieromonahului Teodosie Macrin;

(4) a lui Nichifor Cantuniari.

Marele avantaj pentru cercetarea operelor lui Visarion îl constituie faptul că el este în același timp copistul „facerilor" sale, așa cum arată și textul de mai sus al autorilor istoricului mănăstirii.

STUDII ȘI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 39, P. 93—98, BUCUREȘTI, 1992

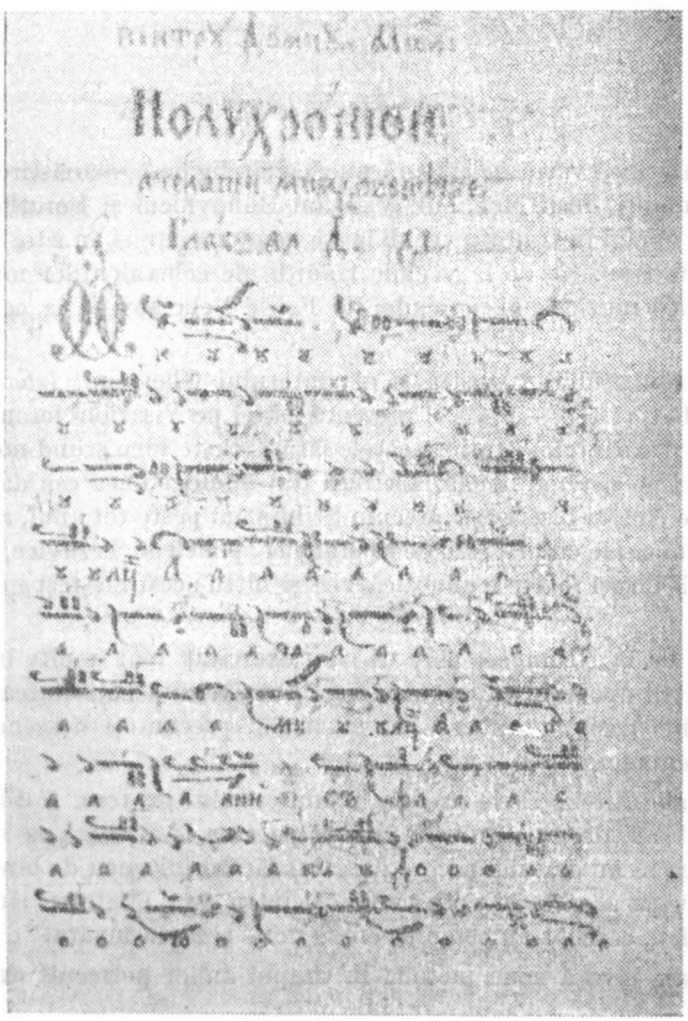
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Cunoscător al sistemului vechi de notaţie, Visarion face parte dintre acei călugări care au continuat pe pămînt românesc prevederile reformei iniţiate de Chrysant de Madyt şi asociaţii săi, Grigorie protopsaltul şi Hurmuz Hartofilax, consideraţi de Anton Pann ca fiind „desăvîrşiţi în sistema Muzicii cei vechi, avînd ştiinţă şi la deosebite Muzico-Istrumente Persiene şi Europiene" şi care „s-au apucat împreună şi au reformat sistema muzicii tot cu semnele vechi cu care se afla, lepădînd numai cele de prisos şi adăogind cele de lipsă, au într'adus metodul nuou ; şi tălmăcind toate cîntările Dascălilor vechi a scris şi fie care mai multe poeme originale, pe care dimpreună cu cele lante leau dat la lumină tipărindule" [1].

Visarion va prelucra şi el sau va copia melodii psaltice mai vechi şi va adapta la cerinţele noii grafii şi ale noului stil creaţii din practica de cult a mănăstirii, sau va crea altele noi.

El transpune în sistema nouă mai întîi operele dascălului său, Iosif, aşa cum relevă manuscrisele greceşti nr. 33 din fondul mănăstirii şi *Anixandarele* şi *Heruvicul glas IV leghetos* „după cum îl cînta părintele schimonahul Iosif psalt de sistema veche".

În acelaşi ms. gr. 33 întîlnim două creaţii ale ieromonahului Visarion. Este cîntarea liturgică *Pre Tine te lăudăm*, glas II şi cea numită „*Axion de Postul mare* ce se cîntă la liturghia Sf. Vasile, facere ierom. Visarion duhovnicul".



Polihronion „moldovenesc" compus de Visarion Protopsaltul din ms. gr.-rom. nr. 7 din Biblioteca Mănăstirii Neamţ.

Dintre manuscrisele psaltului Visarion o atenţie deosebită trebuie acordată celui gr.-rom. nr. 7 Neamţ, cuprinzînd *Rînduiala ce se face la trapeză, în ziua hramului monastirii şi a doua zi după hram, pentru ctitori*. Lucrarea este scrisă în anul 1837, fiind precedată de o *Precuvîntare* ce ne oferă şi cîteva detalii biografice şi artistice ale autorului : „Această cărticică întru carea să cuprinde

[1] Anton Pann, *Bazul teoretic şi practic al muzicii bisericeşti sau gramatica melodică*, Bucureşti, Tip. Anton Pann, 1845, p. XXXII.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

rînduiala ce să face la trapeză în ziua hramului Sfintei Monastiri Neamţului sau şi la alte sfinte monastiri. Întîi adecă: Heretismosurile şi Polihronismosurile întîiaş în zioa praznicului cît şi a doua zi pentru fericiţii ctitori şi vreo cîteva irmoase cele mai alese din Kalofonicon. Apoi şi Axioanele Praznicelor celor împărăteşti am scris. Scoţîndu-le întîiaş cele greceşti al doilea şi cele moldoveneşti din sistima musichiei cei vechi în sistima musichiei cei noao, despre paradosirea ce am luat-o de la sfinţia sa părintele Iosif schimonahul dascălul mieu (carele sfinţia sa au fost întîiu Psalt al musichiei cei vechi în sfînta monastire Neamţului). Amestecînd cevaşi şi din proforaua Prea cinstitului şi Prea alesului între Dascalii musichiei cei vechi, Kir Nichifor Cantuniari, Arhidiaconul Patriarhiei Antiohiei carele au paradosit cîntările şi alcătuirile sale în oraşul Iaşi în Sfînta Mitropolie în zilele Prea Înălţatului Domnului Scarlat Kallimah voevod pe la 1814, unde ducîndu-mă şi eu acolo, am ascultat cînd cînta Dascalul uncenicilor săi Matimile".

În pofida simplificărilor şi îmbunătăţirilor aduse, reforma chrisantică va crea dificultăţi şi Visarion îşi previne cititorii şi pe cei ce vor învăţa cîntările sale: „Deci dacă să va întîmpla ca vre un oarecarele din Dascalii musichiei a vedea această cărticică şi vroind a cînta ceale ce să află într-însa i să va părea cu îngreuiare ori pentru ce chip, pre unul ca acela cu smerenie şi cu dragoste îi rog să nu să supere cu nimic că ieu deşi într-adins într-acest feliu le-am scos, dar nu pentru aceea, ca numai decît să le cînte şi alţii... Iar Dascalii psalţi vor cînta Kalofoniconul cel scos de marele Dascal Domnul Grigorie protopsaltul, ori pre a lui Hurmuz, ca pre ale unora ce au fost Dascali aleşi şi prea învăţaţi iar mai bine să zic: Ca cei ce sînt Dascali de la scaunul a toată lumea... Iară dacă şi vre unul oarecarele din Psalţi s-ar împăca şi va voi a le cînta aceste de mine scrise din cărticica aceasta, pre acesta cu dragoste îl poftesc ca să cînte sănătos şi voios şi să se roage milostivului Dumnezeu şi pentru mine păcătosul" (filele 5ᵛ—9ʳ). La subsolul mai multor file apare însemnată şi destinaţia cărţii: „O am afierosit bisericii cei mari din sfînta Monastire Neamţul... ca să fie la strana cea mare moldovenească".

Iată şi titlurile principalelor cîntări ale lucrării şi deci ale lui Visarion ieromonahul:

(1) Πολυχρονισμός. Imn închinat domnitorului Mihai Grigore Sturza. Textul este românesc dar scris cu literele alfabetului grecesc. Notaţia cîntării ca şi a întregului manuscris este cea hrisantică;

(2) *Precuvîntare;*

(3) *Heretismosuri* care se citesc la hramul monastirii la trapeză. Acesta pentru Domnul Ţării..., după care îndată cîntăreţii cîntă *Mulţi ani* şi *Polihronismosul pentru Domn;*

(4) *Heretismosul pentru Mitropolitul sau Arhiereul;* la sfîrşitul ei: *Mulţi ani* şi lauda Τὸν Δεσπότην;

(5) *Pentru Igumenul;* la sfîrşit: *Mulţi ani* şi irmosul *Pacea Ta dă-ne-o nouă;* de remarcat că lauda ce se cîntă în cinstea mitropolitului are titlul numai în greceşte iar cea pentru egumen numai în româneşte;

(6) *Pentru oaspeţi;* la sfîrşitul cîntării: *Mulţi ani* şi stihira *Cel ce ai săturat pe noroade în pustie;*

(7) *Pentru fericiţii ctitori;* la sfîrşitul ei se cîntă: *Vecinica pomenire,* apoi stihira *Plîng şi mă tînguiesc;*

(8) *Pentru ostenitorii casei;* la sfîrşit stihira *În tărie fii;*

(9) *Pentru Păr. nos(tru) Star(eţ) Paisie.* La sfîrşitul acestei creaţii dedicate reformatorului vieţii monahale din Moldova se cîntă *Vecinica pomenire* şi stihira *Cuvioase părinte.* De remarcat că la jumătate de secol de la moartea lui Paisie, urmaşii îi aduceau în continuare prinosul de recunoştinţă, dovadă a locului stareţului în viaţa chinoviei.

În ms. 7 întîlnim creaţia ce s-a perpetuat pînă în zilele noastre, sporindu-şi popularitatea şi practicată în diverse ocazii festive, *Mulţi ani trăiască.* Un text foarte scurt îmbracă o melodie amplă care obligă repetarea cuvintelor sau utilizarea frecventă a melismelor.

În ms. gr.-rom. 32 am găsit o altă creaţie a lui Visarion: cîntarea din postul mare *Cu noi este Dumnezeu* (Μεθ'ἡμῶν ὁ Θεός), greceşte şi moldoveneşte „mai în scurt, alcătuite de părintele Visarion ieromonah". Aceeaşi cîntare, poate una din cele mai cunoscute ale autorului nemţean, apare şi în ms. gr.-rom. 34, după *Anixandarele* lui Iosif Monahul şi „alt rînd de anixandare prescurtate din cele mari de ieromonahul Visarion D(u)h(o)v(nic)" şi în limba greacă şi în cea română. *Cu noi este Dumnezeu,* „facere a răposatului ieromonah Visarion din sfînta Monastire Neamţul" este copiată, deci, după moartea autorului.

Aceeaşi cîntare practicată la pavecerniţa mare, în limba română, „facere a părintelui Visarion ieromonahul" reapare în manuscrisul rom. 1, împreună cu heruvicele moldoveneşti aparţinînd lui

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Mihalache Vlahul şi Gavriil arhiereul. Tot în acest manuscris întîlnim heruvicele moldoveneşti alcătuite de ieromonahul Visarion, cel care va dedica o bună parte a activităţii sale tălmăcirii în româneşte a cîntărilor din perioada *Penticostarului*, concretizată în ms. rom. 7, intitulat *Cîntările pe note psaltice din perioada Penticostarului*, început la 23 ianuarie 1839.

Unul din cele mai valoroase manuscrise pe care găsim semnătura lui „Visarion Duhovnicu" este *Irmologhionul* din 1839 (ms. rom. 8), în care aflăm creaţii edificatoare pentru stilul acestui mare psalt nemţean, apropiat de cel sobru practicat de Dimitrie Suceveanu. Multe din cîntările acestui Irmologhion vor intra, fără prea mari modificări faţă de originalul semnat de Visarion, în repertoriul de aur al cîntării psaltice româneşti. Linia melodică simplă, intervalele mici şi fără salturi, forma silabică a melodiei sînt numai cîteva caracteristici de bază ale acestor creaţii ale psaltului nemţean.

În ms. rom. 14, cuprinzînd polielee, catavasii, axioane, se află o altă creaţie a lui Visarion, pe care o cităm pentru a întregi tabloul activităţii creatoare a acestui mare psalt moldovean. Este binecunoscuta cîntare *La rîul Vavilonului*, „mai pre scurt a lui Hurmuziu [...], facere a răposatului duhovnic Visarion".

Psaltul este unul din adepţii paisianismului, aşa cum se vede şi din însemnarea de la subsolul primelor file ale ms. rom. 36: „Această carte iaste a obştei stareţului Paisie [...] scrisă de mine smeritul Visarion ieromonah duhovnic. Este *Cîntarea lui Moisi după ce s-au afundat în Marea Roşie* şi conţine texte româneşti, scrise în alfabetul chirilic, dar fără note muzicale.

Creaţia lui Visarion cea mai interesantă este cuprinsă în ms. rom. 5 şi se numeşte *Crezul*, „care se cîntă în viersuri [...], cîntare dupre sistima musichiei ruseşti [...] pre care urmează ca negreşit trei să-l cînte, unul începînd de la *vu*, altul de la *ni*, iar al treilea iarăşi de la *ni*. Facerea răposatului ieromonah Visarion protopsalt". Această cîntare, la care se adaugă multe altele din manuscrisele slavone dar scrise pe notaţie guidonică, este un argument peremptoriu în sprijinul practicării cîntării corale în chinovia nemţeană din perioada lui Paisie şi a ucenicilor săi. Este argumentul unei soluţii originale de logodire a două stiluri ce păreau ireconciliabile şi care nu se întîlneşte la niciunul din popoarele ortodoxe din Balcani. Documentul se adaugă celui cercetat de prof. Gheorghe Ciobanu [2] în sprijinul practicării cîntării corale în ţara noastră înainte de datele acceptate pînă în prezent de istorici. Faţă de documentul transilvănean cu text grecesc şi fără niciun indiciu asupra locului utilizării, cel moldovean cuprinde o creaţie în limba română, practicată la mănăstirea Neamţ şi aparţinînd protopsaltului Visarion, dar copiată după moartea lui.

Deşi atrage atenţia din titlu că este „dupre sistima musichiei ruseşti", creaţia este notată în semiografie psaltică, pe trei rînduri de note, scrise simetric şi cu cadenţe şi începuturi de frază simetrice. Este una din cele mai interesante încercări de adaptare a sistemului armonic al cîntării ruseşti, realizată de un român pe baza notaţiei chrisantice. Dincolo de valoarea artistică a acestor pagini, se impune valoarea documentară, ms. rom. 5 fiind primul manuscris românesc de muzică armonică în notaţie psaltică, în limba română, cunoscut pînă în prezent. Copierea lucrării nu este terminată, ultimele grupe de „viersuri" fiind scrise fără a fi copiate şi notele corespunzătoare.

Nu putem şti dacă George Breazul a cunoscut acest manuscris, dar este cert că marele muzicolog luase cunoştinţă de existenţa în marea lavră moldavă a manuscriselor de muzică corală în notaţia sinodală din Petersburg. Adevărul este că documentul coral nu putea fi uşor depistat, el apărînd într-un coligat ce cuprinde „Rînduiala Vecerniei, Utreniei şi Liturghiei, Podobiile de la Vecernic pe mare, precum se cîntă în Sfînta lui Dumnezeu Biserica cea Mare, Slava ce se cîntă la Adormirea Maicii Domnului, facerea fostului protopsalt Mitropolii Kir Gheorghe Paraschiade, iară în românește tradusă de D-l sluger Dimitrie Suceveanu, lamb. Sfînt. Mitropolii".

Fără îndoială că lui Visarion i se mai pot atribui şi alte creaţii psaltice din cele 44 de manuscrise muzicale cîte sînt înregistrate în biblioteca mănăstirii lui Alexandru cel Bun şi Ştefan cel Mare.

Din prezentarea fugară a manuscriselor în care apare creaţia ieromonahului Visarion, de care muzicologia nu s-a ocupat în mod sistematic pînă în prezent, reţinem cîteva cîntări care se repetă, dovadă a circulaţiei şi popularităţii lor: *Cu noi este Dumnezeu* şi *Polieleul bulgăresc cu cuvintele*

[2] Gheorghe Ciobanu, *Un Kyrie eleison la patru voci în notaţie bizantină la începutul secolului al XVIII-lea*, în *Studii de etnomuzicologie şi bizantinologie*, vol. I, Bucureşti, 1974, p. 402–417.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ruseşti, publicat de Nectarie Schimonahul în *Antologia* sa [3]. *Polieleul cel bulgăresc* pe glasul IV leghetos, „facerea părintelui Visarion ieromonah duhovnic", apăruse identic în ms. 70, f. 127r din fondul aceleiaşi biblioteci mănăstireşti. Avînd în vedere corespondentul românesc „facere" al grecescului ποίημα, Gheorghe Ciobanu consideră acest *polieleu bulgăresc* „*alcătuirea, creaţia* lui Visarion" [4] şi găseşte justă îndepărtarea termenului „bulgăresc" de către Nectarie „care şi-a trăit o mare parte din viaţă la Muntele Athos şi care cunoştea bine muzica psaltică" [5].

Specificarea „bulgăresc" este considerată necorespunzătoare pentru că textul este un psalm al lui David (ps. 135) iar melodia este clar în leghetos, formă a ehului sau a glasului IV, menţionată încă în secolul al XIII-lea — conchide eminentul cercetător al muzicii noastre de cult. Am insistat asupra acestui detaliu avînd în vedere că şi această creaţie a fost folosită de mai mulţi istorici bulgari pentru a susţine existenţa unei vechi muzici bulgare şi a unei culturi bulgare care şi-ar fi spus cuvîntul şi în ţara noastră şi concluziile juste şi documentate ale bizantinologului român dovedesc netemeinicia unor asemenea afirmaţii. El vede în cîntarea în cauză doar o traducere slavonă de relaţie rusă a vechiului polieleu, cu text de redacţie bulgară cu aceeaşi melodie, text care a îmbrăcat de această dată haina melodică oferită de duhovnicul Visarion de la Neamţ — cum sesizase, încă în secolul trecut, Nectarie schimonahul.

Înmulţirea unor astfel de cîntări precum şi a heruvicelor şi axioanelor în limba română este o consecinţă a introducerii acestor cîntări şi în greceşte şi în româneşte la centrul metropolitan, încă din 1769, cîntare de care Visarion — aşa cum declară în prefaţa amintită — nu era străin.

Trebuie subliniată reducerea tereremurilor în creaţia lui Visarion şi apropierea de cîntarea silabică. Tot pe timpul lui Visarion şi chiar şi prin activitatea lui creatoare, se trece la scurtarea cîntărilor ecleziastice, îndeosebi a celor de provenienţă grecească. Exemplul cel mai bun îl constituie anixandarele moldoveneşti, care în originalul lui Dionisie Peloponesianul aveau 24 de stihuri. În „noua sistimă" stihurile se înjumătăţesc.

Nu cunoaştem numele elevilor lui Visarion şi, spre deosebire de ucenicii lui Iosif şi ai lui Macarie, ce pot fi identificaţi şi pe baza altor documente, nu s-a găit pînă în prezent nici un nume al acestor ucenici, ceea ce nu poate constitui un argument împotriva calităţii de dascăl a duhovnicului Visarion. Ca toţi marii psalţi, şi Visarion a desfăşurat o vastă activitate didactică ale cărei rezultate rămîn în sarcina cercetărilor viitoare.

Nu ştim care au fost argumentele ce au stat la baza datării unora dintre manuscrisele muzicale ale lui Visarion de către Iosif Naghiu [6]. Cu caracter informativ vom enumera cronologia lucrărilor psaltului nemţean după datarea folosită de acest cercetător al bibliotecii mănăstirii Neamţ şi mai ales ideea dispariţiei multor manuscrise muzicale în incendiul din anul 1862, consemnat pe *Biblia* lui S. Castellion [7] din 1564 : „Să se ştie că la anul 1862, noembre 24, sîmbătă spre duminică noaptea Sf. Monastire au ars de un incendiu înfricoşat Sf. Monastire Neamţ la tot patratul ei — adică toate chiliile din pătrat cu patru biserici, clopotniţă, bibliotecă şi tot ce avea Ţara Moldovei mai de valoare ştiinţifică şi materială, adunat aicea în timp de cinci secole (de la 1367—1863). Din biblioteca clasică, de la această ardere din Tîrgul Mare — s-au scăpat din păcate numai cîteva cărţi, printre care şi această Biblie a lui Sevastiano Castelio, tipărită la 1564 şi am luat-o eu spre a o păstra ca pe un odor sfînt — spre ştiinţa mea şi a urmaşilor".

Semnatarul acestor rînduri era arhiereul Narcis Creţulescu, cel care a adunat cărţile ce au supravieţuit dezastrului şi a alcătuit biblioteca cercetată apoi de Melchisedec, episcopul Romanului, bibliotecă ce dăinuie pînă astăzi, adăugîndu-se ceea ce s-a tipărit şi s-a mai adunat de călugări după această dată.

În ciuda controverselor ce le ridică dispariţia în acest incendiu devastator a unor manuscrise, între care şi cele muzicale, afirmaţia lui Iosif Naghiu rămîne în picioare, dacă reamintim că marea majoritate a acestor manuscrise, îndeosebi cele întrebuinţate la strană, nu erau în bibliotecă şi nu apar nici în cele două inventare realizate anterior anului 1862, ci erau fie în bisericile devastate, fie în chiliile călugărilor, multe fiind cumpărate sau donate de înaintaşii lor. Se va adăuga şi fuga peste

[3] Nectarie Schimonahul, *Antologia ce cuprinde cîntări pentru Vecernie, Utrenie, Liturghie, Postul Mare etc., parte compuse, parte traduse*, Bucureşti, 1898, p. 235.

[4] Gheorghe Ciobanu, *Manuscrisele muzicale de la Putna şi problema raporturilor muzicale româno-bulgare* în *op. cit.*, vol. II, 1979, p. 315.

[5] Idem, *ibidem*.

[6] Iosif Naghiu, *Manuscrisele din biblioteca mănăstirii Neamţ*, în *Mitropolia Moldovei şi Sucevei*, XVII, nr. 3—4, 1941, p. 74—83.

[7] Sébastien Castellion (1515—1563).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Prut a unor călugări și deci și a unor cărți, cărora am mai sperat multă vreme să le găsim urmele la Noul Neamț, pe malul Nistrului, unde ei vor întemeia o nouă mănăstire.

Iată și lista manuscriselor muzicale ale lui Visarion Ieromonahul de la mănăstirea Neamț:

(1) *Doxastica, adică slavele de la praznicele împărătești ale Maicii Domnului* (nedatată);
(2) *Heretismosurile și Polihronismosurile* (1837);
(3) *Cîntările Sfintei Liturghii* (1837);
(4) *Heruvice* (1839);
(5) *Cîntările Penticostarului* (1839);
(6) *Irmologhion* (1839);
(7) *Cîntările Învierii* (1843);
(8) *Cîntările Postului mare* (1843);
(9) *Cîntările Privigherii* (1843).

Aceste date (unele însemnate pe manuscrise) consemnează anul copierii care este ulterior celui al elaborării și deci putem trage concluzia că pericada creatoare cea mai prolifică a ieromonahului Visarion, strălucit reprezentant al școlii muzicale de la Neamț, a fost cea cuprinsă între anii 1837—1843, continuînd ultima perioadă de creație a lui Macarie, suprapunîndu-se cu prima perioadă a celei a lui Anton Pann și precedînd-o pe cea a lui Dimitrie Suceveanu.

Circulația cîntărilor lui Visarion dincolo de hotarele vremelnice ale Moldovei ne este confirmată de apariția lor în colecțiile lui Anton Pann. Astfel, numele psaltului nemțean apare chiar sub forma „Visarion Nemțeanul" în ms. rom. 2122 BAR, o psaltichie intitulată *Floarea cîntărilor, alcătuită de mine, Antonie Pan, prin cererea și îndemnarea dumnealui Hristea, logofăt al Cozii, în Rîmnic, la an 1826, septemvrie 14.*

Între cele 51 de manuscrise românești și 9 slavone ale mănăstirii Secu se numără și un *Irmologhion* în care apar și marii psalți nemțeni Iosif și Visarion. Acesta din urmă este reprezentat de o creație neîntîlnită în manuscrisele de la mănăstirea Neamț și anume *Troicinicile care se cîntă la Polunoșniță, alcătuite de Visarion*, semnalate și de Gherasim Cocoșel, fostul egumen al Neamțului [8], pe lîngă celelalte creații ale lui Visarion protopsaltul, de care pînă în prezent s-au ocupat doar teologi [9].

[8] Gherasim Cocoșel, *Catalogarea manuscriselor românești din Biblioteca Mănăstirii Secu*, teză de licență, Institutul teologic București, 1957.

[9] Ioan Ivan, *Manuscrise de muzică psaltică la mănăstirea Neamț*, în *Mitropolia Moldovei și Sucevei*, XXXVI, nr. 9—12, 1960, p. 602—614; Ștefan Alexe, *Un manuscris grecesc din biblioteca mănăstirii Neamț*, în *Mitropolia Moldovei și Sucevei*, XXXVIII, nr. 5—6, p. 355—364.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

VETURIA GHIBU, INTERPRETĂ DE LIED

de ANCA BIȚU SÂRGHIE

În literatura românească a liedului, în care au excelat în perioada modernă și contemporană G. Enescu, G. Dima și M. Jora, genul a avut prin activitatea concertistică a Veturiei Ghibu un moment de salutară deplinătate. Studiile muzicale ale sopranei române fuseseră începute în țară, la Cluj, cu Rudolf Schuller și Constantin Pavel, spre a continua la Viena cu Heinrich Buder și apoi la Paris, unde beneficiază de îndrumările wagnerienei maestre Félia Litvinne [1]. Deschiderea spre lied ce caracteriza personalitatea artistică a Veturiei Ghibu avea să fie apreciată de George Enescu, maestrul care la 7 noiembrie 1925 a acompaniat-o la pian într-un concert la Ateneul Român. Consemnările elogioase ale acestui eveniment muzical, la care între spectatori fuseseră prezenți Caius Brediceanu și Gogu Georgescu, atestau acea „copleșitoare însoțire" a celor două personalități artistice. În *Rampa* concertul de lieduri franțuzești, germane, rusești, românești și italiene stîrnea entuziasmul comentatorului, care, cu intuiție și putere de discernămînt, aprecia: „Prezența la pian a marei personalități a Maestrului Enescu a sporit considerabil interesul acestei manifestări de artă superioară. Doamna Veturia Ghibu posedă o voce agreabilă de soprană dramatică egală în toate registrele", interpreta „dînd dovada unor studii serioase, pe care le întîlnim rar la cîntărețele noastre" [2]. Sînt calități artistice semnalate în mai multe publicații ale timpului în termeni superlativi, în măsură să acrediteze că Veturia Ghibu avea să se impună în muzica românească drept unul dintre fondatorii interpretării de lied.

Bukarester Deutsche Tagespost publică un alt ecou al concertului de lieduri ascultat la Ateneul Român. „Cîntăreața dispune de o voce splendidă, absolut plină de la natură, precum și de o minunată capacitate de modulare care, ca finețe, nu-și găsește perechea" [3]. Cu toate că soprana ar fi avut, după opinia lui George Enescu, vocația de „cîntăreață wagneriană" [4], ea s-a dedicat liedului, gen muzical care, prin supleța sa, solicită o putere de modulare vocală specifică și o cultură superioară. În urma concertelor susținute în țară și în Franța, mențiunile publicistice apărute la Chișinău, Sibiu și Arad consună prin aprecierea „tehnicii desăvîrșite", care a pus în lumină vocea de soprană a cîntăreței române. Împreună cu Petre Ștefănescu Goangă, la Paris, Veturia Ghibu își perfecționa modul de interpretare. Făcînd cu un actor și studii de regie, ea se pregătește pentru viitoarele evoluții artistice. Apariția ei pe scena din Lyon în costum național la partea de concert consacrată liedurilor românești a stîrnit un viu interes, sopranei recomandîndu-i-se imprimarea pe disc a unor asemenea piese originale, puțin cunoscute în acel moment dincolo de hotarele țării noastre.

Primele imprimări pe discuri românești, făcute la București cu ajutorul Societății londoneze „Columbia" se pare că au fost cele ce au imortalizat pe Grigoraș Dinicu, George Folescu, și Veturia

[1] Félia Litvinne scria entuziasmată, la 22 ian. 1928, din Paris: „Certific că D^na Veturia Ghibu este o artistă superbă. A lucrat cu mine cu ardoare. Cariera d-sale trebuie să fie cu siguranță strălucitoare".

[2] Styx, *Concertul Veturiei Ghibu*, în *Rampa*, 11 nov. 1925.

[3] G., *Konzert Veturia O. Ghibu*, în *Bukarester Deutsche Tagespost*, din 12 nov. 1925.

[4] Veturia Ghibu a fost trimisă la Félia Litvinne, renumită wagneriană, de George Enescu, în mod special, pentru că întrevăzuse în această cîntăreață o viitoare interpretă a lui Wagner.

STUDII ȘI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 30, P. 99–103, BUCUREȘTI, 1983

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Ghibu. Într-o evocare, soprana românică își amintește, cu ușoare ezitări: „Cred că nu mă înșel cînd afirm că acestea au fost primele imprimări care s-au făcut în țară. S-au imprimat cinci discuri, dintre care mai există două în posesia mea, cu melodiile *Știi tu bade*, *Cine-aude-a mea guriță*, *După ochi ca murele* de Tiberiu Brediceanu și *Mugur, mugur, mugurel* de Gh. Dima. Pentru acompaniament am rugat pe Ana Voileanu — atunci cea mai mare pianistă a Ardealului, care a primit sarcina bucuros"[5]. Mesageră a artei muzicale românești peste hotare, Veturia Ghibu avea să cînte în 1926 la postul de radio instalat în Turnul Eiffel. Programul a fost alcătuit din piese românești, pe care le pregătise, după cum reiese din corespondența sa cu Tiberiu Brediceanu purtată în primăvara anului 1925, cu o deplină responsabilitate artistică. „Vreau să vin cu lucruri noi — mărturisea ea lui Tiberiu Brediceanu în epistola din 28 mai 1925, solicitînd noi creații compozitorului transilvănean: „Ți le cer acuma, ca să am timpul să le studiez — adică să aibă vreme să se așeze în glas". Confesiunea epistolară continuă cu o programatică deschidere spre un repertoriu național: „Și apoi mai am un motiv de ce îți cer: m-am gîndit să aranjez un concert numai cu muzică românească: autori români, text românesc în toate genurile. Mă interesează grozav acest lucru"[6]. Integrată într-un proiect mai amplu de sistematică popularizare a muzicii naționale, evoluția cîntăreței române la postul de radio care fusese instalat în Turnul Eiffel depășește cu mult valoarea unei inedite experiențe artistice personale. Noutatea tehnicii de difuzare prin unde radio va stîrni o copleșitoare emoție, pe care timpul n-o va diminua, menținîndu-i nealterat freamătul și uluirea. „De aceea — își va aminti Veturia Ghibu — m-am apropiat nu numai cu sfială, ci și cu o adevărată teamă de microfon. Ce mi-a mai tremurat sufletul, cînd am dat drumul mai întîi cu: « Bădișor depărtișor/Nu-mi trimite-atîta dor » ... Nu mai știu, dacă am cîntat sau am plîns [...]. Aveam toate motivele pentru așa ceva. Apoi am cîntat rînd pe rînd, timp de o jumătate de oră, alte cîntece de-ale noastre, ca să le ducă « vîntul » în toate părțile lumii"[7]. Ineditul unei asemenea confruntări artistice, în acel moment de pionierat, ce premergea și înființarea Radiodifuziunii române, instituție care va lua avînt la București sub directoratul artistic al lui Mihail Jora, o va încuraja pe Veturia Ghibu, nutrindu-i elanul. Preocupată să găsească ambianța și cadrul propice unei sistematice etalări a muzicii contemporanilor ei români, Veturia Ghibu va face apel la secția artistică a ASTREI, avîndu-l ca președinte pe Tiberiu Brediceanu și ca secretar pe poetul Emil Isac, în vederea organizării a trei concerte demonstrative la Cluj, beneficiind ca solistă de acompaniamentul la pian al Anei Voileanu. După trei ani, abia, planul sopranei române se va concretiza. Calitățile ei interpretative se fac remarcate în presa românească și cea străină. Pentru comentatorii concertelor date în țară și pregătite pentru Germania, Veturia Ghibu se remarca drept „regina liedului", ca impunîndu-se ca „singura noastră cîntăreață de lieduri", apreciată drept „primadona Ardealului"[8].

Renumele de talentată interpretă a liedurilor depășește granițele țării, Veturia Ghibu stîrnind un viu interes în Germania, patria acestui gen muzical. În toamna anului 1928, prin intermediul lui Berliner-Symphonie-Orchester compozitorul Dr. Hero Folkerts din Essen este solicitat să trimită cîntăreței române un ciclu de 4 lieduri pentru soprană, cu acompaniament de oboi, violă și violoncel, în vederea susținerii la Berlin a unui concert fixat pentru data de 3 februarie 1929. Importanța unei asemenea întreprinderi artistice avea să fie fixată de compozitor: „Ar fi vorba de o primă audiție, lucru care și pentru dumneavoastră n-ar fi lipsit de importanță, dat fiind că presa berlineză se interesează întotdeauna în mod special de lucrări noi"[9]. Într-o ulterioară scrisoare, datată 1.XII.1928, compozitorul adîncește explicația prin unele informații menite să faciliteze o interpretare cît mai nuanțată, în deplină consonanță cu mesajul textului muzical și poetic: „Atmosfera este aceea a patriei mele apropiate, coasta germană de la Marea Nordului, lîngă granița olandeză. Poetul este și el de acolo, un compatriot de-al meu. Sînt nerăbdător — precizează în continuare Hero Folkerts — să văd dacă vă veți putea imprieteni cu această atmosferă nordică și seacă". Dificultățile interpretative derivau și din noutatea acompaniamentului, care elimină clasicul pian, în favoarea altor instrumente netradiționale. „Instrumentele însoțitoare (oboi, violă, și violoncel) joacă un rol foarte inde-

[5] Veturia Ghibu, *Amintiri despre George Enescu*, ms. dact., aflat în colecția familiei Ghibu (Cluj), p. 32.

[6] Veturia Ghibu către Tiberiu Brediceanu, Cluj, 28 mai 1925.

[7] Veturia Ghibu, *Amintiri*..., p. 32–33.

[8] A se vedea în *Viitorul* din 12 mar. 1928 *(Comemorarea lui Gheorghe Dima la Cluj)* și din 26 apr. 1928 *(Turneul cîntăreței Veturia Ghibu în Germania)*; *Dimineața* din 27 mar. 1925 *(Concertul doamnei Veturia Ghibu)* și din 14 mai 1929 *(Poemul etnografic de Tiberiu Brediceanu)*; *Nauheimer Zeitung* din apr. 1928 *(Liederabend im Kurhaus)*.

[9] Hero Folkerts către Veturia Ghibu, Essen, 18 nov. 1928. Scrisorile au fost traduse de dl. Octavian Ghibu.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

pendent — după precizarea autorului — și constituie mai mult decît un așa-numit «acompaniament». Conducerea lor e bazată pe puncte de vedere contrapunctice, lineare, nu armonice, din care cauză de fapt (acompaniamentul) nu sună bine la pian, care e prea puțin potrivit pentru el. E nevoie, de aceea, de un destul de dezvoltat simț al sunetului pentru a putea fi imaginate culorile celor trei instrumente. M-am bucurat să citesc din cronicile dvs. că sînteți de proveniență pianistă. În acest caz, cu siguranță că dificultățile părții instrumentale vor fi numai pe jumătate pentru dvs." Încredințîndu-i sarcina interpretării în primă audiție a celor patru dificile piese muzicale, componistul german Hero Folkerts opina în termeni încurajatori: „Sper că veți reuși să faceți față liedurilor — ele nu sînt ușor de cîntat! Scrieți-mi părerea dvs ... căci bineînțeles că m-aș bucura dacă ați inaugura dvs. liedurile!" [10]. Deși era proiectată o parcurgere a liedurilor în prezența compozitorului, cu puțin timp înainte de concertul de la Berlin, datorită unei situații neprevăzute intervenită în viața sopranei române, evenimentul artistic programat nu s-a mai desfășurat la Berlin, ci, după consimțămîntul dat de compozitor, prima audiție a liedurilor lui Hero Folkerts s-a desfășurat în România, în emisiunea radio din 7 martie 1930. „Ceea ce-mi doresc — mărturisea compozitorul — este să-l pot auzi; pînă acum, cu foarte bunul și marele aparat de recepție al unui prieten, n-am putut prinde Bucureștiul". Hero Folkerts își manifesta plăcuta surpriză de-a afla că liedurile compuse de el vor fi interpretate fără partitură și chiar în limba germană. Emoția creatorului aflat în pragul confirmării printr-o receptare directă și largă a valorii operei propuse se amplifică cu fiecare gînd comunicat epistolar interpretei din România, căreia în primele zile ale anului 1930 îi dă sugestii utile: „Puteți adăuga, vă rog, la recitalul din 7 martie mențiunea: PRIMĂ AUDIȚIE. Vă rog a-mi comunica din timp și ora transmisiei. Dacă vor apare eventual cronici sau luări de cuvînt, poate veți avea bunăvoința de a-mi trimite tăieturile respective din ziare, împreună cu traducerea germană" [11]. De la Societatea de difuziune radiotelefonică din România, la 2 februarie 1929 răspundea Mihail Jora dorinței formulate de Veturia Ghibu de a i se acorda în emisiunea radio o seară întreagă, dovadă că soprana avea un repertoriu bogat și bine prelucrat, șlefuit cu înaltă exigență. Răspunsul lui Mihail Jora, director artistic al noii instituții de cultură din București, îi subliniază autoritatea: „Sînt dezolat de a nu-ți putea îndeplini dorința de a cînta o seară întreagă, și nici măcar «barem o oră jumătate». La radio e nevoie de variație, așa încît programul matale nu poate trece de o jumătate de oră" [12]. După difuzarea emisiunii cu prima audiție a liedurilor lui Hero Folkerts, la sfîrșitul lunii martie 1930, Veturia Ghibu primește mulțumiri din partea compozitorului. Dincolo de amabilitatea proprie acestui fel de schimb epistolar, se desprinde din tonul aprecierii lui Hero Folkerts sincera prețuire a unor calități interpretative evidente. „Simt o nevoie imperioasă de a vă mulțumi din inimă pentru amabila dvs. realizare! — opinia compozitorului german, autoeliminîndu-se cu modestie, n.n. —. Ați cîntat liedurile mele cu cea mai fină sensibilitate, așa cum mi le-am gîndit și cum le-am scris eu. Fericit este compozitorul care găsește o astfel de interpretă". Cu camaradereasca autoritate artistică, el aprecia: „Ca muzician și specialist aș dori în afară de aceasta să vă exprim deosebita mea stimă pentru marea dvs. muzicalitate și pentru admirabila voce" [13]. Epistolele ce vor urma consemnează așteptarea înfrigurată a unor semnalări critice în rîndurile muzicienilor profesioniști din România despre acea premieră. Hero Folkerts, entuziasmat de calitatea execuției Veturiei Ghibu, face noi propuneri: „Ar fi de dorit să nu-mi cîntați liedurile numai o singură dată; poate se găsește posibilitatea, mai ales că le-ați studiat atît de serios, de a fi prezentate și într-un concert" [14]. La radio se va transmite imediat apoi o altă „seară de lieduri" interpretate de Veturia Ghibu, oră muzicală pe care o vor recepta într-o transmisie impecabilă părinții lui Hero Folkerts aflați la Düsseldorf. „N-am pierdut — va mărturisi Gertrud Folkerts, mama compozitorului, într-o epistolă adresată interpretei române — nici un ton; ce frumos a sunat și acompaniamentul! Am înțeles fiecare cuvînt, datorită pronunțării dvs. clare. Trebuie să iubiți și dvs. marea cum o iubim și noi, altfel n-ați fi putut să o simțiți atît de frumos niciodată. Este, de aceea, nespus de regretabil că această frumoasă prezentare n-a putut avea loc atunci la Berlin, fapt pe care fiul meu l-a regretat mult. Poate se ivește prilejul de a le cînta dvs. undeva în această iarnă; ar fi păcat să nu fie auzite în această formă de mai multă lume". Impresiile se formulează în termeni superlativi: „Ceea ce ne-ați trans-

[10] Idem, 1 dec. 1928.
[11] Idem, Düsseldorf, 2 ian. 1930.
[12] Mihail Jora către Veturia Ghibu, București, 2 febr. 1929.
[13] Hero Folkerts către Veturia Ghibu, Essen, 29 mar. 1930.
[14] Idem, 16 apr. 1930.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

mis prin arta dvs. a constituit o oră de neuitat. Cît de fin ați înțeles sufletul german al liedurilor și al compozitorului — mai frumos n-ar fi putut realiza nici o germană"[15]. Peste un an avea însă să se desfășoare prima audiție a liedurilor lui Hero Folkerst în Germania. În mod surprinzător, previziunea mamei că interpretarea soprancei românce va rămîne neegalată o va confirma însuși compozitorul. El relata din Essen faptul că programul cu liedurile sale a fost incadrat într-un matineu dedicat muzicii contemporane la Teatrul din Oberhausen. Edificator pentru calitatea remarcabilă pe care o avusese interpretarea etalon a Veturiei Ghibu este modul cum Hero Folkerts își formula impresiile legate de prima execuție solistică a liedurilor: „Trebuie să vă spun (și acest lucru îl spun și cunoștințele mele care v-au auzit atunci) că realizarea dvs. a fost *cu mult* mai bună și că ați prins la timpul respectiv și atmosfera mult mai fin și mai profund. Astfel că am simțit și ulterior la ce înălțime artistică frumoasă s-a situat prezentarea dumneavoastră". Atent cu promptitudine la aspectul propagandistic, fără de care evenimentul muzical nu putea să primească ecoul necesar, Hero Folkerts abia acum explică epistolar un demers inițiat chiar la vremea potrivită de el: „Am publicat, de altfel, atunci, în două din cele mai mari periodice muzicale germane, o notă în care am menționat și numele dvs. Lucrarea interesează cercuri tot mai largi și sper că vor urma cîteva prezentări în curînd și la radio"[16]. Interesul paginilor epistolare păstrate din corespondența purtată între cei doi muzicieni nu se rezumă la punctarea acelui eveniment artistic care fusese lansarea liedurilor lui Hero Folkerts în România și Germania. Destinului unei creații muzicale i se alătură în notații succinte și relatări referitoare la soarta artistului, proiectată dramatic pe fundalul anilor de criză europeană. „Eu îmi caut actualmente aici în Berlin un nou cîmp de activitate. Dat fiind că, în împrejurările actuale, este aproape imposibil să pătrunzi ca dirijor de concerte, va trebui, de bine, de rău, să devin din nou dirijor de orchestră de film la un teatru mare; am activat deja timp de cîteva luni în această calitate. Sigur că și în România situația muzicii *bune* trebuie să fie la fel de defavorabilă; și acolo radioul și filmul inundă totul!"[17].

Suscitat de o impresie a partenerei sale românce de dialog epistolar, Hero Folkerts simțea nevoia să i se confeseze în termenii următori, scriind din Essen: „Ceea ce îmi comunicați cu privire la grijile și greutatea ce apasă asupra vieții, care n-ar trebui să împieteze asupra dorinței de creație, este ca și cînd aș fi intuit faptul că mă găsesc astăzi într-o situație critică. Datorită serioasei crize economice și financiare din Germania, unde pretutindeni se închid teatre, se dizolvă orchestre, se blochează cheltuielile pentru stimularea muzicii etc., sînt și eu, ca mulți alții, greu atins. De luni de zile sînt fără ocupație și ceea ce este și mai rău, de atunci n-am mai putut scrie nici măcar o notă, din cauza dramaticei presiuni a grijii pentru existență. Să dea Dumnezeu să se schimbe tabloul; e foarte greu și amar să fii artist în astfel de vremuri". Frămîntate îndelung în minte, șansele împlinirii artistice a muzicianului german dincolo de hotarele țării lui i se par lui Hero Folkerts absolut iluzorii. „Perspectivele în străinătate — după cum opina el — sînt sigur foarte reduse, mai ales dacă nu ai, ca în cazul meu, relații dincolo. Nu rămîne, deci, decît să reziști și să speri în vremuri mai bune"[18]. Un anume optimism, izvorît din aspra lecție a istoriei, se va desprinde și din aprecierea Gertrudei Folkerts care urmărea cu îngrijorare evoluția artistică a fiului ei, muzician: „Din nenorocire, în sărmana noastră patrie arta este tare la pămînt, dar cu timpul va fi depășită și această criză. Fiul meu s-a mutat de curînd la Essen, sperînd să ajungă mai repede la recunoaștere în acest oraș aflat într-o nouă ascensiune. Sperăm că în țara dvs., care pe vremuri ne-a fost foarte aproape datorită neuitatei Carmen Sylva, nu e o viață atît de grea și haosul din Germania". Scrisoarea se încheie, așa cum și începuse, de altfel, cu exprimarea mulțumirii pentru „marea artă" a soprancei românce. Noutatea ascultării prin radio la asemenea depărtare a programului de lieduri germane transmis de la București mărește emoția, comunicată epistolar de Gertrude Folkerts cu un entuziasm nereținut: „Ce extraordinară invenție este acest radio, că am putut asculta atît de minunat, aici pe Rin, tot ce ați cîntat dvs."[19]

Și totuși, Veturia Ghibu a renunțat în mod fortuit la apariția ei scenică din cauza unei boli grave de inimă. Despărțirea cîntăreței de arta liedului nu s-a produs atunci și definitiv. La Cluj, la 31 ianuarie 1933 în sala de concert a Noii Camere de comerț, la ora 21, Veturia Ghibu a susținut

[15] Gertrude Folkerts către Veturia Ghibu, Düsseldorf, 3 apr. 1930.
[16] Hero Folkerts către Veturia Ghibu, Essen, 19 mar. 1931.
[17] Idem, Berlin, 27 ian. 1929.
[18] Idem, Essen, 16 apr. 1930.
[19] Gertrude Folkerts către Veturia Ghibu, Düsseldorf, 3 apr. 1930.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

un program de lieduri Brahms—Strauss—Teleki. Cele 5 lieduri selectate din creația compozitorului maghiar așezat alături de alți mari componiști dovedea lipsa oricărei fronde șovine, tocmai într-o vreme cînd Onisifor Ghibu, soțul sopranei, era considerat ca naționalist intransigent. Peste 4 luni, la 16 mai 1933 la Radio București, la ora 21,40, sub titlul *Festival Adam Teleki*, începea un concert cu 6 lieduri, desfășurat de-a lungul a 20 minute, avînd-o ca interpretă pe soprana Veturia Ghibu.

George Enescu, aflat într-o zi de aprilie a anului 1942 la Sibiu, unde i se oferea într-un cadru festiv coroana de lauri cu tricolor și i se decerna titlul de membru onorific al Reuniunii de cîntări „Gh. Dima", constata că Veturia Ghibu prin renunțarea la lieduri a produs un gol de neînlocuit în peisajul muzical românesc al acelui timp.

Nerenunțînd cu totul la sugestia enesciană de a ataca și repertoriul wagnerian, a jucat la Opera din Cluj în *Lohengrin* rolul Elisei la 10 aprilie 1929. Voiajul în Germania anului 1938 o reapropie, odată cu vizita la Bayreuth, de lumea muzicii lui Wagner, acum cînd, de aproape cinci ani, se îndepărtase de lied. Confesiunea ei este edificatoare prin tonul îndubitabil al opțiunii: „Bayreuth-ul m-a făcut din adeptă a lui Wagner o wagneriană fanatică, așa cum a fost și maestra mea de la Paris Félia Litvinne și cum a fost și marele meu îndrumător și protector, — nu îndrăznesc să zic — și prieten — George Enescu" [20].

[20] Veturia Ghibu, *Amintiri...*, p. 64.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

PREFIGURAREA ARTEI INTERPRETATIVE A LUI EMIL BOTTA ÎN ARTICOLELE SALE DESPRE FILM

de IOLANDA BERZUC

„...Arhipelagul Bucureşti se compune dintr-o sumă de insule"— de singurătăţi, de exiluri. Şi toate acestea i-au fost destinate lui Emil Botta. Şi pe toate acestea le-a cunoscut şi asumat. O insulă nostalgică s-a numit camera mansardată din strada Racoviţă aflată pe o hartă între timp devenită imaginară şi tot astfel s-a numit şi ultima sa odaie din fosta casă Orghidan unde „meseriaş" şi „slujbaş al durerii" s-a exilat între Teatru şi Poezie, nedorind să acorde niciuneia dintre acele insule ale existenţei sale un loc privilegiat. Lumile sale s-au topit una într-alta desfiinţînd orice fel de frontiere. Ostil delimitărilor pe care le considera modalităţi de pulverizare ale personalităţii sale artistice, a trebuit să constate cu amărăciune, şi nu doar o dată, că oamenii de teatru îi comentau rolurile apelînd la valoarea deja recunoscută a operei poetice „actorul e poet" şi că, la rîndul ei, critica literară dorind să-l smulgă din „grila teatralităţii" îi atribuia succesul datorat scenei unui „accident biografic" incapabil să influenţeze şi să acrediteze valoarea operei literare. Excluzînd teatrul din sfera estetică a artei, unii comentatori au considerat că poetul în calitatea sa de artist exercita numai o profesie, o meserie, erodînd astfel valoarea unei modalităţi estetice, pe care E. Botta o considera esenţială înţelegerii personalităţii sale. În interviurile pe care le-a dat, Emil Botta accentuează faptul că cele două lumi comunică, el neputîndu-le gîndi şi simţi separat : „Da, îmi spun mie însumi, ca de la om la om, de la sinceritate la sinceritate. Toate marile cîntări din lume, şi de cînd lumea, sînt teatru. Sînt înscenări amarnic de frumoase, menite parcă anume să minuneze, să ne uimească, să lase deschisă fereastra, sugerîndu-ne Frumuseţea"[1]. În raport cu eforturile criticii literare[2] din ultimele decenii de a recupera integritatea operei lui Emil Botta, trebuie remarcat faptul că rolul criticii de teatru privind personalitatea artistică a lui Emil Botta se rezumă la observaţii accidentale, lacunare, slab articulate şi inconsistente. Cei care nu l-au văzut interpretînd marile sale roluri cu greu pot desprinde şi descifra din paginile cronicilor teatrale mesajul artei sale. Destinul a făcut ca urma materială a rolurilor sale să dispară, în locul ei rămînînd impresii menite a stîrni consternare. Unii contemporani nu au văzut în Emil Botta un actor important, iar alţii s-au extaziat în faţa creaţiilor lui. Cu valoarea unor confesiuni amare, însuşi artistul remarca subiectivitatea şi hazardul unor afirmaţii care l-au rănit profund : „Unul din clasicii mei — şi, vedeţi, clasicii mei au virtuţi nocive, nu sînt izvoare ale tămăduirii — unul din clasicii mei spune undeva : « Voi păstra cadavrul în braţe trei zile şi trei nopţi, pentru ca să-mi creez astfel o memorie oribilă ». Da, eu am ascultat de învăţăturile acestui clasic al meu. Iată, citez selecţiuni, arii celebre din memoria mea oribilă. Camil Petrescu, director al Teatrului Naţional în stagiunea 1938—1939 : Domnul Director al Teatrului Naţional propune eliminarea actorului Botta pentru lipsă totală de talent şi inteligenţă scenică ». Victor Ion Popa, o autoritate, o eminenţă desigur : «Mă întreb ce caută pe scenă actorul Emil Botta (în revista *Vremea*, 1937 ». Domniile lor aveau

[1] Emil Botta, *O simplă viaţă*, în *Teatru*, nr. 4, aprilie 1972.
[2] Doina Uricariu, *Apocrife despre Emil Botta*, Bucureşti, 1983 ; Idem, *Ecosseuri*, Bucureşti, 1989 ; Radu Călin Cristea, *Despre frontierele inocenţei*, Bucureşti, 1984.

STUDII ŞI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 39, P. 105—109, BUCUREŞTI, 1992

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

dreptate. În adîncul lor descopeream cu spaimă ceva ce semăna la perfecţie cu dreptatea lor. Dar în adîncul meu, în abisul meu, exista Iubirea, o uriaşă iubire pentru teatru, pentru scena pe care amar de ani am servit-o, cu o uriaşă stîngăcie din nenorocire pentru mine" [3]. Dar, poate tocmai aceste observaţii subliniază caracterul de excepţie al acestui creator. În anul 1931 cînd intra în primul rol al carierei cu piesa lui Ion Marin Sadoveanu *Anno Domini* pe scena unui teatru periferic, Emil Botta avea să cunoască în chiar ceasul debutului naşterea celor două curente de opinii ce aveau să-l urmărească în lunga sa carieră scenică şi chiar şi atunci cînd ecourile uneia dintre ele (cea nefavorabilă) se vor fi stins demult. N. Carandino, regizorul ocazional al spectacolului, remarca faptul că, deşi „n-avea multă lume încredere în talentul scenic al lui Emil Botta", el a intuit că „orice mijloace de expresie şi-ar fi ales acest artist", purta în chemarea sa germenii unei perfecte reuşite pe care anii urmau să o confirme. N. Carandino a văzut în rolurile de început ale lui Emil Botta (ca cel din *Maya* de Gantillon şi *Suferinţele tînărului Werther* (text adaptat pentru scenă de Lucia Demetrius şi Marietta Sadova) anticiparea marilor sale roluri ca Astrov din *Unchiul Vanea* şi Ion din *Năpasta*. Tot din anii debutului datează şi observaţiile lui Eugen Jebeleanu care nota într-un *Carnet teatral* prezenţa scenică a lui Emil Botta care se detaşa de „un întreg cortegiu de nechemaţi" absolvenţi din acelaş an ai Conservatorului de artă dramatică : „Tînărul actor are cele mai rare calităţi de interiorizare : o reţinere de gesturi salutară, un meşteşug al modulării glasului surprinzător, o statură şi un chip care-l avantajează pentru o multitudine de roluri. Peste cinci ani îl vedem pe Emil Botta ca pe un interpret ideal al prinţului de pe terasa de la Elseneur. Are toate darurile unui perfect actor de dramă" [4]. Cronica citată pune în evidenţă particularităţile unui stil interpretativ cu care critica, actorii şi spectatorii nu se familiarizaseră. Jocul actorilor conserva încă afectarea şi gesticulaţia amplă dorind să placă unui public mai puţin exigent faţă de producţiile scenei. Important rămîne şi faptul că, anterior anilor de Conservator, Emil Botta semnase în publicaţiile vremii *(Facla, Vremea, Rampa)* articole consacrate teatrului şi cinematografului. Abordarea actorului de film şi a celui de teatru prin prisma tehnicilor diferite de joc va opera în cazul lui E. Botta la însuşirea unui limbaj expresiv propriu, fie în raport cu scena, fie în cel pe care mai tîrziu avea să-l aibă cu ecranul.

În perioada interbelică nu au existat comentatori ai publicisticii lui Emil Botta, articolele sale pierzîndu-se în climatul unei epoci de mari efervescenţe creatoare. Începînd cu anul 1966 critica literară revine la acest debut, considerîndu-l inseparabil de restul operei şi acordîndu-i un interes deosebit pentru faptul că în aceste texte se regăseşte unitatea de stil şi gîndire a operei sale. Reluînd o temă favorită a poetului am putea spune că prin aceste articole, mai puţin ceremonios şi teatral, Emil Botta trimitea la locul întîlnirii cu cititorii şi spectatorii săi un sol, un Mesager pentru a-l anunţa pe cel ce urma să vină : *Poetul*, *Actorul* şi *Prozatorul*. Se contura astfel, chiar dacă nu cu o maximă claritate, fiinţa tulburătoare a poetului şi a artistului, cadrul prin care avea să evolueze prin memorabilele roluri.

Un comentator a insistat în abordarea acestor articole asupra valorii lor de *document de epocă* [5], prin posibilitatea de a fixa şi de a restitui drama unei generaţii. Dacă acea perioadă a adus literaturii române nume de prestigiu care au excelat în genuri diferite, nu este mai puţin adevărat că ea a produs şi marii însingurati ai acelui timp istoric. Epoca jazzului şi a unei asidue frecventări a sălilor de cinematograf se descoperă şi în *Jurnalul* lui Jeni Acterian pentru care, la fel ca şi pentru Emil Botta, întîlnirea cu cinematograful însemna confruntarea lucidă cu o nouă artă care-şi căuta mijloacele specifice de exprimare. Chiar dacă filmul nu se putea pune sub semnul artei autentice, el ocaziona oarecum reflecţii asupra modului „cum nu trebuie să vorbeşti, cum nu trebuie să te mişti, cum nu trebuie în general să fii" [6], spune ea cu ocazia unei vizionări la Carlton, decepţionată fiind de un stil de joc încă nedesprins de artificiile scenei. Tot ea va surprinde în seara premierii la *Suferinţele tînărului Werther* în oct. 1938, caracterul esenţial al artei lui Emil Botta : „Are talent, are un fizic perfect, are inteligenţă şi are mai mult decît toate acestea : e un om care ştie ce e chinul" [7]. Am citat observaţia lui Jeni Acterian pentru că surprinde *chinul* ca o trăsătură definitorie a stilului de joc pe care numai Emil Botta îl va practica. Împingerea la paroxism a trăirilor

[3] Emil Botta, în vol. *Scrieri 3*, Bucureşti, 1987, p. 291.
[4] Eugen Jebeleanu, *Carnet teatral*, în *România literară*, nr. 73 din dec. 1938, p. 2.
[5] N. Creţu, în *Iaşul literar*, nr. 8, august 1966, p. 61—66.
[6] Jeni Acterian, *Jurnalul unei fiinţe greu de mulţumit*, Bucureşti, 1991, p. 252.
[7] *Ibidem*, p. 241.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

scenice, eludînd pericolul căderii într-o afectare exagerată vor face din Emil Botta un actor unic în istoria teatrului românesc. Chiar dacă în fața creațiilor sale scenice, cronicarii dramatici se vor simți la fel de derutați ca și criticii literari, în fața complexității operei, Emil Botta va refuza să vorbească despre aceasta : „Creațiunea artistului e o taină" [8]. Se inserează în paginile publicisticii sale o dorință de confesare nu atît de liberă ca cea pe care o presupune un jurnal, dar nici atît de dependentă actului intelectual ca cea a raportării evident la o sursă de lectură.

Eseistica lui Emil Botta nu-și propune să înregistreze istoria îndepărtată a acestei arte, ea se înscrie în raport cu cinematograful într-o relație vie, actuală, comentînd evenimentul la scurt timp după producerea lui. Articolele abordează fără dificultate un număr impresionant de personalități și stiluri atît din sfera celei de-a șaptea arte, cît și din domeniul filozofiei, literaturii și teatrului : „Wilde, Brigitte Holm, Cocteau, Claudel, Chaplin, Rudolf Valentino, Montherlant, Proust, Joyce, Huxley, Jarry, Beckett, Pudovkin, Epstein, Léon Maussignac, Abel Gance, Valéry, Eisenstein, King Vidor, Nietzsche, Max Reinhardt, Stanislavski, Craig, Rimbaud dacă ar fi să cităm numai cîteva nume ale acelora în funcție de care Emil Botta și-a definit opiniile referitor la o artă sau alta. Modul de analiză și de abordare pe care Emil Botta îl propune nu se bazează pe accidentul biografic pe care-l consideră nefast oricărei creații, ci pe cel al urmăririi și revelării „biografiei spirituale". Nimic nu i se pare mai străin de domeniul artei cinematografice autentice decît modul în care publiciștii americani, aduc spectatorul în sfera vieții intime a actorilor creînd mitologia starurilor, popularizînd prin sistemul reclamelor interpreți ai momentului a căror artă se depreciază rapid. El se referă și la o largă categorie de spectatori atrasă exclusiv de publicitate și rămași la acest nivel al înțelegerii filmului : „Domnișoarele Margot, Mimi și Poussy pot ține o prelegere despre culoarea ochilor lui John Gilbert și vor ști ce prietene a avut Valentino, marca periei de dinți a lui Roman Navarro și cîte cuburi de zahăr preferă în ceai Clara Bow. Domnișoarele Margot, Mimi și Poussy admiră integral cutare film american pentru motive strict intime și refuză acceptarea altuia, realizare de mare artă" [9]. În *Elogiul ipocriziei* apărut în paginile ziarului *Facla* în decembrie 1931, Emil Botta elogiază arta adevărată care nu are nevoie pentru a se manifesta de sprijinul unor elemente exterioare deoarece circumstanțele unei existențe nu pot nici explica și nici justifica o operă : „Ei vor căuta hainele, cărțile, prietenii și orice semn al trecerii mele pe aici. Vocile vor desface amintirea ca pe o altă prezență [...]. Voi fi prizonierul legendelor" [10]. Consecvent acestei idei, el nu va lăsa priviri insistente din afară să construiască pentru el o altă viață decît cea a personajelor sale de teatru, film sau proză care se adună, se regăsesc și se pierd în vastul său labirint interior.

Emil Botta include actorul în rîndul creatorilor și nu al interpreților. Un interpret poate juca mai bine sau mai rău însă un creator rămîne unic, irepetabil. El nu depinde atît de mult de factorii exteriori ca : regizor, scenarist, autor dramatic, costum, machiaj, el există numai în măsura în care își pune în valoare personalitatea : „Cinematograful va fi considerat artă cînd va reuși să se desfacă de platoșa anecdoticului și de balastul vieții romanțate. Pentru că în adevărata artă creatorul trece pe un plan secundar sau, mai just, creatorul cu micile și omenestile sale întîmplări interesează puțin. Dar biografia cea bună trebuie să se bazeze pe bazele controlabile ale valorii spirituale și aceasta poate fi constatată decît, raportînd artistul la opera sa, în cazul nostru la film (admiteți că actorul e un creator și nu un interpret") [11].

După o clasificare a actorilor pe care Crin Teodorescu o adoptă pentru a exemplifica trăsăturile inedite ale creațiilor realizate scenic de Emil Botta, există două categorii de actori — cei care *acreditează* personajul prin aplicarea sintagmei „nu ești decît" și o altă categorie care *discreditează* fiind „mai mult decît". Acest lucru nu semnifică însă trădarea naturii personajului încarnat, ci numai accentuarea scenică a trăirilor lui. Poate că aici se află și distincția pe care Emil Botta o operase în articolul său : cea între actorul văzut în ipostaza de interpret și cea a actorului în ipostaza de creator.

Ce m-a învățat Lon Chaney, articol apărut în *Vremea* în 1930, conține și el o meditație asupra destinului artistului și a artei sale într-o lume în care criteriile de valoare se relativizează în funcție de un public incert, nesigur și superficial. Doina Uricariu asocia chipul lui Lon Chaney surprins în filmul *Omul care primește palmele* cu figura de clovn tragic a lui Emil Botta din anii '70, corespunzînd oarecum și imaginii sale din filmul lui Lucian Pintilie *Reconstituirea :* „...și chipul ne oferă

[8] Emil Botta, *Haig Acterian și minciunile adevărate*, în *op. cit.*, p. 269.
[9] Emil Botta, *Tot presa cinematografică*, în *op. cit.*, p. 217.
[10] Emil Botta, *Elogiul ipocriziei*, în *op. cit.*, p. 226.
[11] Emil Botta, *op. cit.*, p. 53.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

o mască de clovn cu un smoc rebel și tragic în creștetul capului, într-o expresie de prostație tragică, evocîndu-ne pentru o fracțiune de o clipă masca lui Emil Botta din anii '70"[12]. Figura mimului, a clovnului uitîndu-se în oglindă, a bufonului din piesele lui Shakespeare a pătruns aproape obsesiv în toate unghiurile creației sale dîndu-i măsura teatralității. Expresia de derizoriu tragic din portretul clovnului și înmormîntarea pe care Emil Botta o imaginează ca fiind asistată de „Fantoma de la Operă, Cocoșatul de la Nôtre Dame, geniile grotești ale spaimei ca pentru sarabanda spectrală din *Hollywood-Revue*", au aceeași putere de sugestie ca și acel moment important al istoriei cinematografului de mai tîrziu, cînd Fellini va organiza în *Clovnii* procesiunea ce aducea un ultim omagiu al artei defuncte, ridicînd firesc întrebarea dacă la rîndul său cinematograful ca artă nu va cunoaște după anii de glorie decadența, dacă mijloacele sale de expresie nu vor îmbătrîni ca vechea și odinioara admirata artă a clovnilor. Botta observa că nu întotdeauna succesul unui film sau al unui artist exprimă reala lui valoare. Cei adoptați în grabă, conform unei mode sau unui capriciu, nu-și mai găsesc același prestigiu în ochii generațiilor următoare. Contemporanii lui Rudolf Valentino se exaltau la aparițiile acestuia pe ecran, dar generațiile care au urmat au început să remarce artificiul interpretării și îmbătrînirea peliculei : „Dar sufragiile publicului sînt întotdeauna pentru junele frumos și galant ; pentru el toate darurile și toate gîndurile. Sentința veritabilă, fără drept de apel, e însă cea postumă, a posterității. Selecția s-a produs în noi ascuns, fără s-o bănuim. Din gloriosul Radolf Valentino nu au mai rămas decît vestigiile unei priviri languroase și ridicole, în vogă încă la craii de periferie, o pereche de cotlete prelungite inestetic pe obraz și, din cînd în cînd *Fiul Șeicului* sau *Vulturul negru*, reluate la un cinematograf de cartier". După ce a analizat valoarea „biografiei spirituale"[13] a creatorilor în raport cu opera lor, Emil Botta ajunge la concluzia că singura adevărată frumusețe pe care filmul o poate impune spectatorilor este cea spirituală. Actorul modern va evolua sub semnul acestui tip uman, anticipat de altfel și de Bernard Shaw în *Om* și *Supraom*. În Lon Chaney și în Emil Jannings — va găsi o trăsătură comună, cea a „frumuseții spiritului", ca emblemă a creațiilor sale viitoare.

Articolele lui Emil Botta crează atmosferă în jurul subiectului abordat și dau în același timp măsura justelor sale afirmații atît în analiza actorilor, cît și în cea a filmelor. Planului istoric i se suprapune unul axiologic. Accentele polemice alternează cu cele lirice și uneori imaginile propuse au o deosebită plasticitate. Descoperind cinematografului un limbaj specific, un „alfabet" propriu de expresie, Emil Botta vorbește despre revoluțiile pe care acesta le va crea în interiorul celorlalte arte, atît literatura, cît și pictura și teatrul trebuind să-și revizuiască mijloacele specifice de expresie : „Stilul scurt, sever, succesiunea rapidă a imaginilor, o anumită dispoziție a capitolelor cărții. Paul Morand, Giraudoux, Mac Orlan sînt treceri pentru un ev apropiat. Atunci va fi domnia cinematografului. Poeții vor înscrie direct pe banda de celuloid viziunea universului lor interior. Lumea haotică, tumultoasă sau suavă și calmă. Și totul sub semnul înalt al Artei"[14]. Vizionar, Emil Botta pare a anunța acele universuri specifice ale filmelor lui Bergmann, Wajda, Tarkovski, Alain Resnais și Fellini.

Filmul, găsindu-și mijloacele de expresie specifice și instalîndu-se ca o artă democratică cu pătrundere în toate mediile culturale și structurile societății, va determina scena să-și caute noi mijloace de comunicare. Perspectivei „domnului din fotoliul de orchestră", care echivala la începuturile cinematografului scena cu ecranul, i se substituie cea a lumii văzute de pe un „covor zburător", după expresia lui Georges Sadoul. Modificarea posibilității investigării în real transformîndu-l în rol imaginar generează noi disponibilități în capacitatea de receptare a omului modern. Teatrul, pentru a supraviețui acestei concurențe, încearcă să-și redefinească specificul. Stanislavski și Brecht propun noi tehnici de joc (identificarea și distanțarea), iar Artaud consideră că scena trebuie să-și păstreze specificul, fiind „singurul loc de pe lume unde gestul odată făcut nu mai poate fi repetat". Prin cinematograf, Emil Botta descoperă pentru actor un limbaj diferit de cel al scenei, un limbaj capabil să influențeze apariția unor modificări în tehnica de joc. El se simte atras de jocul lui Emil Jannings, actor de teatru format la „Deutsches Teater" a lui Max Reinhardt, pe care cinematograful îl consacră definitiv prin rolul portarului din *Ultimul dintre oameni* de Murnau. După opinia lui Jean Mitry, Emil Jannings avea un stil de joc expresionist iar, după alte mărturisiri din epocă,

[12] Doina Uricariu, note la articolul lui Emil Botta, *Ce ne-a învățat Lon Chaney*, în *op. cit.*, p. 421.
[13] Emil Botta, *Ce ne-a învățat Lon Chaney*, în *op. cit.*, p. 192.
[14] Emil Botta, *Pledoarie pentru cinematograf*, în *op. cit.*, p. 206.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

regizorul Murnau reușise să elimine anumite efecte de scenă la care actorul ținea foarte mult. Mobilitatea camerei a avut și ea un rol decisiv în conturarea personajului. Emil Botta își raporta însă impresiile la tot ceea ce văzuse în arta cinematografului pînă la acel moment 1930 și era deci justificat entuziasmul cu care privea acest interpret în comparație cu cei prin al căror stil de joc nu puteau evita clișeul : „Acolo unde amenința să devie tradiție zîmbetul dulceag al amorezului, omul acesta a imaginat gravitatea gestului și a instaurat solemn prestigiul inteligenței. Jocul lui e rezultatul unei îndelungi căutări interioare, un aprofundat studiu al personajului dorit. Îl cunosc pe Jannings. Într-o seară de spectacol, imaginea a trecut ecranul și s-a aplecat impresionată asupra mea" [15]. Eseistica cinematografică a lui Emil Botta abordează din unghiuri diferite arta filmului — comentînd valoarea estetică a mișcărilor de aparat, trecerea de la „filmul tăcut" la cel sonor, puterea imaginii de a construi în alb și negru universuri specifice și nu în ultimul rînd rolul actorului în realizarea lor.

Relația pe care o stabilește publicistul cu actorul este una anticipativă, vie, privind sursele teatralității sale. Pentru Radu Călin Cristea teatralitatea lui Emil Botta se manifesta ca o rezistență în fața morții. Sentimentul că va învinge trupul spiritual, dincolo de materia brută și finită a celuilalt corp, dublul său, răzbate în *Memorial :* „ca un mare actor/trăind și murind, nefiind și fiind/ în fantastice roluri,/în imaginara, tragica lume a sa,/în carcera grea, de gheață și fum./Și vezi ce scriu acum,/vezi ce scriu acum despre gheață și fum : /De multe ori a murit pe scenă,/însă niciodată ca acum" [16].

Lui Emil Botta i se poate aplica ceea ce Antonin Artaud, un reformator al teatrului, spunea despre sine : „Je suis mon père, ma mère... et moi", căci întîlnim, în ambele cazuri, o insațiabilă dorință de a se construi, de a exista în lumea teatrului conform unui proiect propriu, inalienabil : „Sînt chinuitul și chinuitorul meu. Eu sînt tirania care mă tiranizează. [...] Dar să știți, nu am fost o jucărie în mîna de fier a destinului. Destinul am fost eu" [17]. Actorul Emil Botta respinge ideea prezențelor tutelare : nici regizorii și nici partenerii de joc nu-l puteau supune unei influențe. El a vrut să fie și a rămas pînă la capăt Emil Botta. Trebuie subliniat că dacă în poezie el a creat epigonism, în teatru acest lucru nu s-a întîmplat. Nu exista actor care să-și revendice sursa în arta interpretativă a lui Emil Botta. O înțelegere a actorului cît mai aproape de ceea ce a reprezentat în spațiul scenei nu se poate obține decît din recuperarea ideilor cuprinse în scrierile sale, fie publicistică, fie proză ori poezie. La capătul lecturilor se articulează imaginea actorului care crede în puterea magică a comuniunii sălii cu scena, a actorului care prezida la nașterea unui miracol : „eu, mulțumind aplauzelor, nu mă înclin, ci mă închin" [18]. Actul lui viza mai mult decît scena putea oferi și putea primi, viza contopirea lor într-o emoție comună, într-o trăire și izbăvire comună.

Undeva, la limita dintre teatru și existență se află travestită dorința lui Botta de a deveni regizorul propriei vieți și creații. „Pălăria, bastonul și masca" l-au însoțit în acest lung traseu în care pe rînd s-a numit „Domnul Amărăciune", „lunaticul cavaler și scutierul tristeții", „arlechin, mim și bufon". Histrionismul lui Botta se formulează clar în versurile „Nu am altă menire, doar să vă luminez năucindu-vă", din poezia *Cetiți !...* În lapidara formulare se regăsesc aspirațiile, orgoliile și credințele sale. Actul teatral își pierde gratuitatea devenind axul central al unei creații proteice, zguduitoare.

În „Arhipelagul București compus din multe insule" a trăit exilat „într-o grădină a supliciilor", sub semnul tutelar al „Euforiei" și al „Himerei", actorul, poetul Emil Botta : „Vedeți-mă : un bufon, în aura mediocrității ; mimînd sublimul și, poate, mă consolez eu, chiar tentativa de a plagia Frumusețea, poartă în sine un germene de frumusețe" [19].

[15] Emil Botta, *Emil Jannings*, în *op. cit.*, p. 200.
[16] Emil Botta, *Memorial*, în vol. *Un dor fără sațiu*, București, 1991, p. 146.
[17] Emil Botta, în vol. *E. Botta interpretat de.... Antologie* de Paul P. Drogeanu, București, 1986, p. 68.
[18] *Ibidem.*
[19] Emil Botta, *Scrieri*, 3, p. 293.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

COMENTARII TEATROLOGICE: GEORGE BANU

CELE TREI „ETAJE" ALE MEMORIEI TEATRALE

Din perspectiva problemelor care îl preocupă, George Banu consideră regizorul un ghid al acelui actor ce-și iscodește, la repetiții, propria memorie și, totodată, un ghid al memoriei publicului. Cartea sa, *Mémoires du théâtre* (Arles, 1987), deși compusă în manieră eseistică, poate fi, de asemeni, privită ca un ghid — foarte competent și, în egală măsură, incitant — pentru multiple aspecte ale memoriei specifice proceselor mentale și metamorfozelor de substanță ce definesc creația teatrală. O memorie care intervine distinct și se integrează fertil actului scenic — alta care îl păstrează și furnizează mărturii peste timp (din cîte am înțeles, ele rămîn o preocupare continuă, vizibilă și în unele studii din volumul anterior *Le théâtre, sorties de secours*). Luminile sînt abil concentrate asupra acestei compliniri necesare dintre „muzeul imaginar al spectatorului" și „stocajul mnemonic din care se hrănește însuși teatrul". Intenția autorului nu a fost de a realiza, cercetîndu-le, un studiu de psihologie, de sociologie ori de istorie, ci, așa cum spune, să releve și să compare „modele de lucru" în care memoria — abordată și concepută diferențiat — nu este numai centrul atenției, dar și sîmbure generator al metodei regizorale, procedeelor scenice, structurii imaginilor.

George Banu deosebește, ca tot atîtea „etaje" oferite investigării, trei „memorii" determinînd durabile căutări și tendințe scenice, fiecare cu numeroase ramificații posibile: memoria eului, memoria teatrului, memoria originilor. Prima este reprezentată prin modul în care un regizor analist, Stanislavski, știe să trezească, să stimuleze, să exploreze memoria afectivă a interpreților ca izvor de viață, autenticitate și noutate artistică, trecînd astfel din „domeniul esențelor" — de la o reducție la scheme fixe de comunicare actoricească — în cel al „ființelor" creatoare prin resursele unor profunzimi spirituale nebănuite, abia acum dezvăluindu-se. În vremea noastră, un Grotowski, un Barba valorifică memoria actorului, capabilă să regăsească și să reactiveze ceea ce părea risipit și pierdut în adîncurile obscure ale ființei, pentru a obține vibrația autentică a jocului, imaginea spectaculară percutantă, intensitatea emoției.

La al doilea „etaj" — intermediar — „memoria teatrului" nu poate descoperi decît „un trecut imaginat", condiția tranzitorie a actului scenic, factura celor păstrate sau evocate din spectacolul epocilor apuse ducînd inevitabil la aceasta. Imaginile latente ale unei memorii lacunare, incerte, se transferă în virtualitățile imaginarului creator. O posibilitate de revitalizare a teatrului ar consta în cunoașterea și asimilarea performanțelor sale admirabile dintr-un trecut secular (Commedia dell'arte, ca exemplu frecvent, dar și arta actorilor asiatici, posedînd știința „conservării") — au susținut Copeau, Evreinov sau, cu alte căutări și soluții, apelînd, deopotrivă, la mijloacele tehnice moderne, Meyerhold, Brecht. Perioada din urmă a reluat, în felul ei, aceste tendințe, fie atrase de efectele unui mașinism scenic sugestiv, de sorginte renascentistă (Ronconi), fie urmărind să reprezinte un comentariu, în tonalități distincte, pe seama „memoriei teatrului" (G. Strehler, A. Vitez, P. Stein ș.a.).

În sfîrșit, „memoria originilor" va da altă orientare comportamentului scenic, altă justificare stilistică imaginilor scenice (Artaud, P. Brook, Grotowski, Andrei Șerban), fiind o „memorie primordială", adică „reîntoarcere la om, nu ca individ, ci ca ființă care poartă în sine amintirea primelor sale izvoare". Rememorarea de tip special, provocată anume de regizori, stimulează imaginația actorului și înseamnă o emoționantă schimbare de stare, desprindere din inhibiții și inerții. Concluzia va fi: „A-și rememora este totodată a se elibera".

Elocvente paralele, neobosite raportări, multiple delimitări, corelări și disocieri imprimă textului o mișcare internă judicios condusă. Reținem distincția (inspirată de Lévi Strauss) dintre memoria „caldă", care sporește și sensibilizează actualitatea jocului scenic, și memoria „rece" care pune în evidență trecerea timpului, despărțirea de trecutul reprezentat cu formulele sale teatrale, acum ciudate, ieșite din obișnuit. Sau deosebirile făcute între acel teatru obsedat de „memoria originilor" și „teatrul Istoriei", între ele aflîndu-se Nostalgia (din spectacolele lui Strehler: Goldoni, Cehov). Așa cum scrie autorul: „Nostalgia este primul pas al Istoriei spre Memorie" — astfel de formulări esențiale sînt numeroase.

STUDII ȘI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 39, P. 111–115, BUCUREȘTI, 1992

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Într-un teatru comentat ca „loc al memoriei" se remarcă „arhitectura-decor", dar și „decorul-arhitectură", aici fiind decisivă memoria culturală care intensifică memoria imaginară. Altceva este „ficțiunea mnemonică" (P. Stein, A. Vitez, A. Mnouchkine) cu efecte emoționale ce decurg dintr-o „memorie la frontiera Istoriei". O zonă unde se relevă manifestă, impresionantă, „utopia trecutului, ultimul paradox al memoriei în teatru".

Din loc în loc, sînt inserate referințe cu caracter aparte, accentuat personal, note de jurnal din care se afirmă cele trăite — meditația specializată se întrepătrunde cu cele cunoscute direct, este condiționată de imagini și emoții persistente, inconfundabile. Analizele de detaliu ale creației scenice (Strehler, Chéreau, Vitez ș.a.), cu inerente deschideri teoretice, sînt însoțite de motivări și semnalări biografice, incluse într-o rețea inextricabilă de asociații culturale și rezonanțe subiective. Cele spuse despre *Trei surori*, piesa lui Cehov văzută în diferite montări, locuri și împrejurări istorice, ar fi, desigur, încă un exemplu. Unul printre altele, poate mai discrete, mai subtile. Toate se arată exemplele unei continui interferențe între memoria afectivă (a trecutului recent) și cea culturală.

Autorul reține definitiv figura actorului Kazuo Ohno care, deși ajuns la bătrînețe, nu înceta să împărtășească, prin jocul său, imaginea dansatoarei Argentina ce-l vrăjise odinioară. Vasele comunicante ale memoriei teatrale funcționează. George Banu ne convinge, odată mai mult, că paginile sale cuprind amintirile și atestările unui martor. Alții au fost la rîndul lor. Este poziția pentru care pledează, singura adecvată, refuzînd să servească unei arhive de „semne parțiale". După opinia sa, „martor nu este orice spectator sau orice interpret: depun mărturie dor cei care înscriu realitatea trăită a actului teatral într-un context, într-o viziune". Ceea ce demonstrează cu tenacitate (și) în această carte.

ION CAZABAN

DISPARIȚIA CA BIOGRAFIE

Studiul *„Livada cu vișini" sau o modalitate a dispariției* a fost publicat de George Banu în volumul 16 al seriei *Les voies de la création théâtrale*, Éditions du CNRS, Paris, 1989, p. 257—281, volum dedicat regizorului Giorgio Strehler.

Spectacolul cu *Livada cu vișini*, care a fost realizat de Strehler în 1974 la Piccolo Teatro di Milano (în scenografia lui Luciano Damiani) configurează traiectoria unei estetici regizorale ce recunoaște două mari cîmpuri de ambiguitate ale dramaturgiei universale: Shakespeare și Cehov. El este punctul în care, pe traiectoria unei „trilogii a renunțării" (p. 258) ce leagă, prin Goldoni, textul cehovian de *Furtuna* lui Shakespeare, „estetica albului, evacuarea realului în beneficiul unei meditații asupra esenței și a duratei ating apogeul". Numindu-l „cel mai frumos eseu teatral asupra albului" (p. 258), George Banu indică o anumită prelucrare ontologică a materiei pe care spectacolul o realizează prin intervenția omogenizatoare a albului, astfel încît ființele și lucrurile comunică unele prin intermediul celorlalte fără intervenția limbajului, a diferențierilor între formă și conținut, între interioritate și exterioritate, între psihologic și non-psihologic. Dar această comunicare nediferențiată nu produce, paradoxal, comuniunea între personaje. Fiecare ființă se retrage asupra ei înseși, dezvoltînd dinamica unei dualități unitate-ruptură, pînă la tăcerea monologală. Singura prezență care se menține fără surpări interne este cea a discursului scenic. El dezvoltă osmoza obiectelor materiale cu ființele pentru a realiza o coerență simbolică a dispariției. Materia este astfel domesticită, ea se supune unei lecturi permanente, fapt care apropie, în interpretarea lui Strehler, pe Cehov de simbolism. Însuși spațiul volumetric al scenei este supus aceleiași omogenizări aplatizante, căci o imensă pînză simbolizînd livada cu vișini acoperă cerul scenei, pînă deasupra sălii. Asimilabilă unui baldachin („ciel de lit") această pînză introduce metafora somnului și a morții. Omogenizările continuă, căci acest spațiu alb al somnului obligă cele două extremități ale vieții să se atingă: copilăria și moartea coexistă în același limbaj. Între aceste limite, asexuarea devine și ea o consecință, iar lipsa ei de energie este tratată ca o „incapacitate de a se confrunta cu realul" (p. 271). Toată această viață organică, de pulsație mineral-ontologică, pe care o relevă studiul lui George Banu, basculează însă în social, în ultima parte a interpretării propuse. Întemeierile ontologice ale lui Strehler au o finalitate polemică: „Cu această *Livadă*, Strehler se îndepărtează de lectura curentă, obișnuită, canonică, cea care face constatarea iremediabilei înlocuiri a inutilului prin util, lectură dominată de cultul economicului și al sensului său de eficacitate" (p. 277). Inutilitatea lumii care dispare în această piesă este supusă unei reevaluări a gratuitului, a inutilului, a risipei, care sînt înțelese drept dinamizatori ai corpusului social, ca surse ale imaginarului colectiv pe cale de atrofiere sub presiunea logicii utilului. Dispariția devine somptuoasă, generatoare de stil, dar în același timp ea

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

semnalează pericolul unei lumi pe care frumusețea o abandonează. Pentru estetica regizorală a lui Strehler, toată această hermeneutică devine un argument al îndepărtării sale de Brecht, de optimismul utilitar în estetică. Ea are în același timp și o valoare în ordine biografică, fiind un pas preliminar, pe care îl va consfinți spectacolul ulterior cu *Furtuna*, în care arta dispariției ca ființă fuzionează cu arta dispariției ca artist. Un spectacol a cărui esență se revelează a fi de natură „autobiografică", în ultimă instanță. Instanță necesară pentru un mare artist, pe care studiul lui George Banu știe să o aducă la suprafața esteticului prin aproximări succesive de nuanțe.

GEORGE CHIRIȚĂ

TEATRUL DIN EST SAU DIZIDENȚA CAMUFLATĂ

Criza (reală sau imaginară) a artei teatrale în secolul XX constituie de multă vreme un obiect de meditație pentru cei care, impătimiți ai scenei, nu contenesc a-i lua pulsul, ca unei ființe fragile și strălucitoare, veșnic amenințate, dar veșnic apte să renască în forme care împletesc savoarea noului cu sentimentul tragic al efemerității. Acolo însă unde există pericol, nu întîrzie să apară conștiința mesianică. Din această perspectivă, încercările de înnoire devin implicit modalități de salvare, izbucnind cu vitalitate în peisajul teatral, pentru a fi apoi abandonate în favoarea altora, în eterna căutare a unui *model* niciodată identificat, în eterna aspirație de *mîntuire* a teatrului. Această imagine calcidoscopică a drumurilor pe care le străbat slujitorii Thaliei în înfriguratele lor căutări — traiectorii fulgurante care, într-un joc imprevizibil, se contopesc sau se distanțează, se întretaie sau se confundă — o regăsim în paginile unei cărți [1] concepute de George Banu sub presiunea acestui imperativ care, de cîteva decenii, pare să nu-și fi pierdut caracterul de urgență: salvarea teatrului. Criticul selectează, din mozaicul viu colorat al manifestărilor teatrale contemporane, o sumă de *soluții* cărora nu întîrzie însă să le sublinieze natura „pasageră", firească într-un timp al opțiunilor plurale, cînd nimic nu mai poartă pecetea *definitivului*. Intitulat programatic *Teatrul, căi de salvare*, volumul lui George Banu conține de fapt o suită de eseuri pe teme variate (relația teatru—politică, semnificația costumului și spațiului teatral, influențele tehnicilor de joc orientale asupra spectacolului occidental, explorarea dramaturgiei cehoviene), ghidînd totodată cititorul în universul fascinant al creațiilor scenice semnate de Brook, Grotowski, Strehler, Pintilie, Krejca.

Dacă în cultura occidentală soluțiile de revigorare a artei spectacolului apar pe fondul unui raport relaxat teatru—societate, în schimb în țările din Est situația este fundamental diferită. Reperul principal în funcție de care teatrul trebuie să se definească nu mai este aici societatea, ci puterea; iar relația între instituția puterii și instituția teatrului se caracterizează printr-o tensiune variabilă, scena putînd deveni uneori locul primejdios al protestului colectiv. Teatrul din Est, căruia George Banu îi consacră o secțiune substanțială a cărții sale, nu caută deci soluția *renașterii*, ci soluția *supraviețuirii*: concret, asigurarea acelei minime marje de libertate în absența căreia creația teatrală ar fi imposibilă.

Împotriva imixtiunii brutale a ideologiei pe teritoriul artei, împotriva cenzurii, împotriva exigenței așa-ziselor programe culturale socialiste, teatrul se apără nu printr-o opoziție directă, ci prin *sustragere*. În manifestările sale importante — nu puține, în opinia noastră — arta teatrală s-a sustras (de cele mai multe ori cu discreție, rareori ostentativ) sarcinilor ideologice. Spre deosebire de un critic occidental, George Banu are avantajul de a fi cunoscut dinăuntru raporturile sinuoase între putere, teatru și public, mecanismele dirijismului cultural, rezistența tăcută și complice care se năștea în comunicarea scenă—sală. El observă ceea ce unui ochi neavizat i-ar fi fost mai greu să vadă, anume că teatrul în Est a fost adesea spațiul unei *dizidențe camuflate*, nu numai în perioada așa-numitului „dezgheț" (anii 1956—1968), ci și după aceea, chiar dacă în forme mai palide. În această opoziție neasumată deschis, dar tenace, a teatrului față de putere, George Banu distinge ca trăsătură fundamentală „strategia distanțării". În mod paradoxal, atitudinea politică se manifestă prin ceea ce spectacolul îndrăznește să *nu* spună, adică prin îndepărtarea de doctrina și limbajul oficiale, prin refuzul tacit de a se transforma în instrument al ideologiei comuniste. Acolo unde un occidental n-ar observa decît absența elementului politic în spectacol, publicul din Est, îndelung antrenat în jocul rezistențelor surde, percepe cu ușurință valoarea *distanțării* de discursul acaparator al puterii; în incinta teatrului aerul devine mai respirabil, adie un suflu de libertate.

O primă ofensivă se declanșează după 1956, cînd conceptul confuz al „realismului socialist" intră într-un con de umbră și este recunoscut rolul *convenției* în teatru. Ciulei în România, Radok în Cehoslovacia redau spectacolului di-

[1] *Le théâtre, sorties de secours*, Paris, Aubier, 1984.

8—c. 3829

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

mensiunea plăcerii pur estetice, apelînd la puterea eliberătoare a *formei*. Scena nu mai este o anexă a serviciilor de propagandă, ci un spațiu autonom, guvernat exclusiv de legi interne. Teatrul *se reteatralizează*.

Mai apoi, cînd conceptul internaționalismului artificial impus de Moscova țărilor din Est își pierde vigoarea, arta teatrală devine o modalitate eficientă și sensibilă de *regăsire* a memoriei unei colectivități. În Polonia, montări spectaculoase ale dramaturgiei romanticilor (Mickiewicz, Slowacki, Krasinski) încearcă recuperarea tradiției istorice, a valorilor naționale și religioase. În România în schimb, textul de inspirație patriotică eșuează adesea în discursuri megalomane, servind ca deghizament elogiului la adresa regimului. „Veritabilul revelator al identității naționale" rămîne însă Caragiale, creator al unei lumi aflate sub zodia *derizoriului*. Și, cum observă George Banu, „tradiția românească, într-un context politic marcat de fast (...) face din deriziune o apărare tot atît de subversivă ca și memoria poloneză care îndeamnă la rezistență" [2].

„Optimismului prefabricat" pe care regimul îl injectează istoriei, limbajului de lemn, stereotipiilor ce invadează cotidianul — teatrul le opune oglinda deformantă a *absurdului*. La Praga, Jan Grossman montează la celebrul Teatru al Balustradei spectacole pe texte de Kafka, Jarry, Ionesco. În Polonia, Tadeusz Kantor se consacră valorificării scenice a scrierilor lui Witkiewicz, în timp ce Jan Kott aruncă mănușa materialismului istoric, propunînd în *Shakespeare, contemporanul nostru* o viziune amară asupra Marelui Mecanism al istoriei, care strivește ca un tăvălug destine colective și individuale, învîrtindu-se în cerc și neproducînd nimic esențialmente nou. Cehul Havel, polonezii Mrożek și Rozewicz, românul Mazilu se circumscriu, într-o măsură mai mare sau mai mică, teatrului absurdului, în tentativa lor de a denunța fie cruda lipsă de sens a istoriei, fie deteriorarea profundă a limbajului, simptom al deteriorării relațiilor interumane.

Treptat începe să se cristalizeze în Est o dramaturgie ce reabilitează realismul, eliberîndu-l din cadrul sufocant al versiunii sale „socialiste" (Topol în Cehoslovacia, D. R. Popescu în România). Ea ne oferă imaginea netrucată a vieții sociale, a unei lumi lipsite de glorie, populate de tineri dezorientați, de intelectuali mediocri, de familii îmburghezite, devorate de obsesia consumului. O lume oscilînd între meschinărie și alienare. Eficiența contestatară a acestui gen de teatru, cel puțin în varianta lui românească, este însă relativ redusă. George Banu nu sesizează, sau omite să spună, că aici nu este pusă în discuție atît tentativa absurdă și eșuată a regimului de a construi „omul nou", cît incapacitatea unor personaje de a se ridica la înălțimea idealului; este vorba deci nu de o expresie a protestului, ci mai degrabă a dezamăgirii: modelul moral comunist rămîne în sfera utopiei.

„Strategie a diseminării", „multiplicare a punctelor fierbinți": iată sintagmele pe care George Banu le propune pentru definirea modalității celei mai răspîndite și populare de rezistență în teatru — *tehnica șopîrlei*. Aflat în imposibilitatea de a concepe o analiză globală și radicală a sistemului însuși, teatrul își diseminează aluziile critice; replicile cu dublu sens, comentariile ironice cu trimitere la actualitate fac deliciul publicului, care resimte, pentru o clipă, acea solidaritate umană esențială ce nu se putea manifesta în viața cetății. Tehnica șopîrlei, a „discursului divizat" nu a avut, desigur, decît o putere limitată; dar, cum plastic notează autorul, ea a jucat asemenea anonimei rezistențe cotidiene, rolul „firului de nisip ce defectează angrenajul".

La cinci ani după publicarea cărții lui George Banu, angrenajul se defectează într-adevăr, în mod iremediabil. Îi revine autorului meritul de a fi contribuit prin paginile sale la o mai bună înțelegere în Occident a teatrului țărilor estice, ca spațiu al solidarității, ca efort de salvgardare a autenticei comunicări între oameni.

DANIELA GHEORGHE

IDENTITATEA CULTURALĂ A UNUI SPAȚIU TEATRAL

Se pare a nu fi un simplu joc al întîmplării faptul că unul din celebrele teatre „à l'italienne" — „La Fenice" — construit în 1792 la Veneția, poartă numele păsării Phoenix, zburătoare cu pene roșii și aurii, evocînd destinul tuturor acelor teatre arse și renăscute într-o nouă splendoare din propria cenușe. Astăzi, existența acestor bijuterii arhitectonice într-un univers de sticlă și ciment, realizează parcă dorința faustiană a timpului suspendat a „tinereții fără bătrînețe".

Imaginat ca un „teritoriu al plăcerilor" deschis publicului de toate categoriile, unde ceremonialul teatral se definește printr-un dublu spectacol al imaginarului și al teatralității sociale, acest spațiu de contaminare spectaculară — glorificat de existența și mărturiile unor mari artiști și scriitori — și-a constituit în timp, în juru-i, o întreagă mitologie. La mitologia locului se adaugă astăzi o veritabilă poetică a me-

[2] George Banu, *op. cit.*, p. 43.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

moriei, ori poate că memoria devine la rîndu-i o artă ce alimentează această mitologie.

★

Fascinat și impătimit de teatru, criticul, teatrologul și profesorul George Banu se lansează prin studiul său intitulat *Le rouge et l'or* (Paris, 1989) într-o aventură postmodernistă a recuperării memoriei pierdute, reconstituind cu rigoare științifică și implicare poetică existența și reverberațiile acestui spațiu aristocratic — contestat estetic și ideologic de către mișcările teatrale de avangardă ale secolului XX — deși nu ne putem împiedica să remarcăm faptul că sfîrșitul acestui mileniu înregistrează din ce în ce mai mult o anume tendință conservatoare ce se manifestă nu numai în artă și cultură ci chiar în sfera politicului.

★

Estetica spațiului sărac și „ideologia privirii" — incitante la un moment dat — au început să-și dovedească șubrezenia, căci — după cum remarca Antoine Vitez — făcîndu-se peste tot, în stradă sau într-un hangar, în uzine, poduri ori subsoluri, teatrul și-a refuzat specificitatea.

Nostalgia unui lăcaș de cult și de comuniune spirituală, în care strălucirea aurului reprezentînd nobleța și roșul purpurei vitalitatea, pasiunea, ba chiar — după cum remarca Herman Broch — înrudirea cu valorile monarhice, a început a fi resimțită de păturI din ce în ce mai largi. În special în țările greu încercate din Estul Europei, „măria sa publicul" a putut constata că „democratizarea instituției teatrale" a rămas un argument ideologic lipsit de acoperire, în loja rezervată familiei imperiale la Teatrul Alexandrinski din St. Petersburg instalîndu-se familia primului secretar al partidului comunist din Leningrad.

★

Teatrul „à l'italienne" pe care George Banu îl analizează calificîndu-l un spațiu închis, abstract, intelectual, uman, feminin, nocturn și, în epoca sa de glorie, libertin, rămîne un loc specific al unei identități culturale europene.

★

Parcurgînd cu încîntare spectaculosul volum, tipărit în condiții grafice excepționale de prestigioasa editură pariziană Flammarion, este imposibil să nu realizezi că teatrul „à l'italienne", în toată splendoarea lui, reunind sub aceeași cupolă, seară de seară, pentru a trăi la un loc în același „vis": regi, nobili, burghezi, artiști, cochete, oameni de afaceri, meseriași sau studenți (indiferent de locul pe care îl ocupau în sală) — realiza în fond, prin arhitectura sa, cea mai ingenioasă formă a democrației cunoscută pînă în prezent.

VALERIU MOISESCU

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

NOTE DE LECTURĂ

O REVISTĂ ÎN LIBERTATE

Este *Theatre czech & slovak*, publicaţie bilingvă a Institutului de Teatru din Praga. Primul număr cuprinde articole şi studii concludente atît pentru transformările, cît şi pentru noile probleme şi întrebări încă fără răspuns, intervenite pe scenele cehe şi slovace, după „revoluţia de catifea" din noiembrie 1989. Astfel Otakar Roubínek, unul din participanţii la evenimentele neuitatei „primăveri pragheze" (motiv pentru care numele său dispăruse din presă, odată cu cîte altele, la reprimarea ce a urmat), enumeră dificultăţi importante ale fazei de tranziţie de la protestele „metaforice" antitotalitare, exprimate prin piesele şi spectacolele de altă dată, la posibilităţile prezentului, dar şi la conştiinţa marilor răspunderi ale libertăţii. Constatînd pierderile din trecut — generaţii de creatori au fost „desfigurate" de regimul opresiv — Roubínek consideră necesară o selecţie a valorilor şi instrumentelor care pot modela „o nouă identitate a culturii şi artei naţionale".

O mare parte a sumarului este consacrată unor personalităţi regizorale ca Otomar Krejča — obligat, două decenii, să lucreze în exil — sau Jan Grossman, exclus un timp din teatrele capitalei, admis doar în evidente condiţii de marginalizare. Despre modul cum Krejča şi-a „orchestrat" spectacolele (realizate la Paris), despre densitatea detaliilor şi sugestiilor jocului scenic într-un „context semantic general care progresează independent de personaje, de acţiunea lor şi de intrigă" — scrie Jiří Veltruský, semiotician ce a activat, de asemeni, în exil, de aceea a fost interzis în propria ţară. Se alătură însemnările lui George Banu despre *Trei surori* în montarea lui Krejča şi indicaţiile regizorului la *Lirada cu rişini* („a utiliza într-o manieră concretă şi nu formală toate mijloacele tehnice ale vorbirii — ritm, culoare, intonaţie, articulaţie — pentru a căpăta un spaţiu pentru limbajul sufletului"). Jindřich Černý se ocupă de metoda şi obiectivele regizorului Jan Grossman: „joc intens, net, tranşant", „sensul ansamblului se subînţelege în sensul detaliului", rigoarea concepţiei spaţiale, accentuarea muzicală, contrastantă, a acţiunii scenice. Reîntors la teatrul „Na zábradlí", obţine două reuşite memorabile cu *Dom Juan* de Molière şi *Largo desolto* de Vaclav Havel, ultima prilejuind Janei Patočková o cronică amplă, pătrunzătoare, de o deosebită fineţe analitică.

Necunoscuţi nouă, mult mai tineri decît Krejča şi Grossman, sînt ceilalţi regizori prezentaţi de noua revistă. Jozef Bednárik este un „magician al teatrului", un talent covîrşitor, în pragul unei afirmări răsunătoare ca inovator al regiei de operă, cu idei provocatoare, greu de acceptat pentru unii. Preocupările experimentale ale lui Blahoslav Uhlár se îndreaptă către „un fel de psihodramă stilizată", grotescă, elaborată în „atelier" de toţi actorii ce se bazează pe experienţa lor de viaţă. Roman Polák s-a impus cu *Disputa* lui Marivaux, montare de coeziune interpretativă şi plenitudine subtextuală care solicită meditaţia spectatorului.

Apărută în preajma quadrienalei de scenografie de la Praga din anul trecut, revista conţine articole privitoare la stilul scenografic din anii '80 şi precedenta quadrienală — articole aparţinînd unei autorităţi indiscutabile în acest domeniu, Vera Ptáčková (aflată în comitetul de redacţie, împreună cu alt specialist de prestigiu, Ladislav Lajcha). Caracteristice pentru scenografia acelor ani ar fi „reabilitarea culorii şi formei", utilizarea memoriei culturale, „dialogul dintre trecut şi prezent".

Preluînd o sugestie dintr-o piesă de Havel, prefaţa revistei anunţă despărţirea definitivă de trecutul cînd creatorul de artă adoptase un calcul viclean — ruinător, pînă la urmă pentru sine — după care, dacă „se lipseşte puţin de a fi, nu va fi lipsit cu totul". Astăzi, numai un singur răspuns hotărît se poate da la întrebarea „a fi sau a nu fi".

ION CAZABAN

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

REVISTE PUBLICATE
ÎN EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE

STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI
– SERIA ARTĂ PLASTICĂ
– SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE
REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART
– SÉRIE BEAUX-ARTS
– SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA
REVISTA DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ
SYNTHESIS – BULLETIN DU COMITÉ NATIONAL ROUMAIN DE LITTÉRATURE COMPARÉE
REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR
REVISTA DE FILOSOFIE
REVISTA ISTORICĂ
REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE
STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIE VECHE ŞI ARHEOLOGIE
DACIA. REVUE D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE ANCIENNE
REVUE DES ÉTUDES SUD-EST EUROPÉENNES

STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI, SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 39, P. 1–118, BUCUREŞTI, 1992

Tiparul executat la S.C. Universul c. 3629

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ISSN 0039 — 3991

Lei 150 pentru persoane fizice

Lei 250 pentru persoane juridice

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro